南臺人文社會學報　2019 年 1 月
第二十期　頁 69-109

從山水之變看盛唐山水畫風

呂昇陽 *

摘要

盛唐名家山水畫卷的真跡渺茫難見，所以盛唐山水畫的時代風格也就模糊不清。但是由於近三四十年來，考古事業的發達，透過紀年確定的唐墓壁畫與敦煌壁畫的山水圖像的分析歸納，再將其與畫史文獻對讀，亦可以勾勒出盛唐山水畫風的輪廓，甚至能進一步推測出一些名家如李思訓、吳道子、王維等的作品特徵，這便是探索盛唐山水畫風的意義所在。如何落實盛唐山水畫風的探索？張彥遠的「山水之變」是個很好的切入點，因為從這個視角出發，透過唐代畫史文獻與唐墓壁畫和敦煌石窟的對讀研究，確實可以發現盛唐時期在線條用筆、空間構圖、用色濃淡、水墨暈染與圖式，以及山水畫的母題包括山、水、樹、石的造型與技法都已趨於成熟，而若能有機的統整這些山水圖像則盛唐山水畫風的輪廓便已昭然若揭。

關鍵詞：山水之變、盛唐山水畫風、畫史文獻、唐墓壁畫、敦煌石窟

*呂昇陽，南臺科技大學通識教育中心講師
電子信箱：a560301@stust.edu.tw
收稿日期：2018 年 08 月 29 日；修改日期：2018 年 11 月 26 日；接受日期：2019 年 01 月 10 日

STUST Journal of Humanities and Social Sciences, January 2019

No. 20 pp.69-109

A Study of the Style of Landscape Paintings in the Prosperous Tang Dynasty based on the Evolution of Landscape Painting

*Shen-Yang Lu**

Abstract

Authentic works of landscape scroll painting from the prosperous Tang Dynasty can no longer be found. As a result, knowledge of the style of landscape painting from this period is blurred and indistinct. However, developments in archaeology over the last thirty to forty years have enabled us to analyze and induce images of landscapes found in Tang Dynasty tomb murals and Dunhuang grotto murals, which have been verified through chronological records, and compare them with literature on the history of painting, allowing an outline of the painting style in the prosperous Tang Dynasty to be derived. Researchers can further infer the characteristics of the works of famous painters such as Wu Daozi and Wang Wei, rendering exploration of the painting style of the prosperous Tang Dynasty even more significant. As for how to explore the painting style in this period, "The Evolution of Landscape Painting" by Chang Yan-Yuan is an appropriate starting point. From this perspective, and from study of the literature on the history of Tang Dynasty paintings, Tang Dynasty tomb murals, and Dunhuang grotto murals, it can be found that during the prosperous Tang Dynasty, lines, brush strokes, spatial composition, and shading with water and ink had matured, along with the patterns and techniques used in subjects of landscape paintings, including mountains, water, trees, and stone. If these landscape paintings can be organically integrated, a profile of the painting style in the prosperous Tang Dynasty will be revealed.

Keywords: evolution of landscape, painting style of the prosperous Tang Dynasty, literature on the history of painting, Tang Dynasty tomb murals, Dunhuang grottos

---

*Shen-Yang Lu, Lecturer, Center for General Education, Southern Taiwan University of Science and Technology
E-mail: a560301@stust.edu.tw
Manuscript received: Aug. 29, 2018; Modified: Nov. 26, 2018; Accepted: Jan. 10, 2019

壹、緒論

今天距離盛唐[1]，距離李思訓、吳道子、王維（701-761）、張璪的年代已經一千三百年，以「紙千年絹八百」的書畫鑑定常識觀之，基本上已經不存在唐代紙絹類的山水畫卷，除非是受到特別保護的作品，才可能突破千年的大限。正因如此，所以目前並沒有一幅得到公認的唐代名家山水畫卷，因此對於由盛唐山水名家所共構而成的「盛唐山水畫風」，便無法從山水畫卷得到直接的觀照。既然目前沒有公認的唐代名家山水畫卷可供參照，那麼還有什麼管道可以作為依據而推測盛唐的山水畫風呢？

首先，須高度重視的是最接近盛唐的兩大畫史文獻，即張彥遠的《歷代名畫記》（成書於唐穆宗大中元年）與大約同時的朱景玄的《唐朝名畫錄》，這兩部畫史文獻透過對盛唐山水畫家及其畫作的描述，給後世提供了瞭解盛唐山水畫的寶貴資料。然而古代的畫史著作，並未能像今日的美術著作常附有精美詳實的插圖，所以如何透過張彥遠與朱景玄的「文字」而準確無誤的「轉換」成實質的「藝術形象」，這中間確實很典型的呈現出「言意之辨」與「形象思維」兩者在「作者與讀者之間」存在落差與誤讀的困境。而尤其令人擔心的是這落差與誤讀有時候竟是失之毫釐而差以千里，所以研究、建構盛唐山水畫風必以傳統畫史文獻為主，但必須尋找具有代表性的視覺圖像的實物資料來與畫史的文字描述相互印證。而我們比提出畫史南北宗論的董其昌佔有優勢的地方，就是可以看到豐富的考古資料，包括敦煌石窟的壁畫以及京畿一帶的皇室與貴胄的唐墓壁畫。不管是唐墓壁畫或是敦煌石窟，都為我們提供了唐

[1] 關於「盛唐」的時間界定：由於大唐文化的氣象恢弘與多姿多采，為了更精準而詳細的論述大唐文化而將唐代區分為初唐、盛唐、中唐、晚唐已經是一種史家通例，不過，如何界定分期，卻因關注的對象不同而有不同的劃分，縱使在相同領域亦略有出入。此誠如徐濤所言：「盛唐的時代判斷，現在雖不完全一致，但是總體是指武則天至玄宗這一段時期。」（徐濤〈呂村唐墓壁畫與水墨山水的起源〉，注釋 5，《文博》，2001 年 1 期）筆者認同如此的界定。

代，甚至是紀年清楚的盛唐山水圖像的實物資料。所以綜合畫史文獻以及唐墓與敦煌石窟中具有山水元素的壁畫，就能在很大的程度上掌握盛唐的山水畫風，包括線條用筆、空間構圖、用色濃淡、水墨暈染與圖式，以及山水畫的母題包括山、水、樹、石的形象與技法等等。因此筆者認為欲研究盛唐山水畫風，可以從唐代畫史文獻、唐墓壁畫與敦煌壁畫三大領域進行探索，而其觀察的重點則在張彥遠所提出的「山水之變」，以此視角切入，審慎對讀，相互印證，亦庶幾能一窺盛唐山水畫風的大概。以下則依畫史文獻、唐墓壁畫與敦煌壁畫三個面向分別論述之。

貳、從唐代畫史文獻看山水之變

張彥遠在《歷代名畫記》有一段文字提綱挈領的談到山水畫從魏晉到隋、唐初以至盛唐的「山水之變」，欲知盛唐山水之變的意義與脈絡，就不可不細究此文，故將全文詳列如下：

> 魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若鈿飾犀櫛。或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，映帶其地。列植之狀，則若伸臂布指。詳古人之意，專在顯其所長，而不守於俗變也。國初二閻，擅美匠學。楊、展精意宮觀，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，多棲梧苑柳；功倍愈拙，不勝其色。吳道玄者，天付勁毫，幼抱神奧。往往於佛寺畫壁，縱以怪石崩灘，若可捫酌。又於蜀道寫貌山水。由是山水之變，始於吳，成於二李。樹石之狀，妙於韋鷗，窮於張通（張璪也）。通能用紫毫禿鋒，以掌摸色，中遺巧飾，外若混成。又若王右丞之重深、楊僕射之奇贍、朱審之濃秀、王宰之巧密、劉商之取象，其餘作者非一，皆不過之。[2]

唐代的畫家很多，尤其是盛唐階段，張彥遠有云：「聖唐至今二百

[2] 唐．張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》（貴陽：貴州人民出版社，2009），頁 60-61。

三十年，奇藝者駢羅，耳目相接。開元、天寶，其人最多。」[3]在上述山水之變的一段文字中，張彥遠除了重點提到吳道子與二李之外，還精心過濾出七個最具代表性的畫家，其人為王維、張璪、韋偃、朱審、王宰、劉商、楊公南等，末了還特別強調「其餘作者非一，皆不過之」，可見上述這些人在張彥遠心中就已經足夠代表盛唐的畫風與成就。張彥遠的《歷代名畫記》成書於唐穆宗大中元年（847），而另一部重要的畫史—朱景玄的《唐朝名畫錄》也大致成書於這一時期。朱景玄所著錄的唐代山水名家的人選也與張彥遠大致相同，所以可以確定這些人在盛唐山水畫壇的代表性。

張彥遠關於山水之變的宣言，其最關鍵與最受關注的是所謂「山水之變，始於吳、成於二李。」以下先聚焦討論這一問題，然後再加入其他盛唐山水名家的資料以作宏觀的討論，以見這群人所共構的時代畫風。

所謂「山水之變，始於吳，成於二李。」吳者，吳道子；二李者，李思訓、李昭道父子。因為李思訓比吳道子年長，所以張彥遠此說，曾引起一些批評，認為其時間、順序錯置。但是學界基本上傾向於認同張彥遠的說法，例如徐復觀《中國藝術精神》[4]、陳傳席《中國山水畫史》[5]、鄧喬彬《中國繪畫思想史》[6]、王伯敏《中國繪畫通史》等。以王伯敏為例，他認為吳道子雖然在早年入蜀為小吏時就「始創山水之體（張彥遠語）」[7]，然其一生繪畫的重心畢竟在神佛人物，不在山水；而二李之於山水畫卻始終用志不分，故以此來肯定張彥遠「成於二李」的說法。其文曰：

張說「山水之變，始於吳」，這是指吳道子於蜀道寫貌山水之體時，「始創

[3] 同前註，頁 41。
[4] 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1988），頁 254。
[5] 陳傳席：《中國山水畫史》（天津：人民美術出版社，2011），頁 39-40。
[6] 鄧喬彬：《中國繪畫思想史》（蕪湖市：安徽師範大學出版社，2013），頁 220。
[7] 唐．張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 470。

山水之體」的「始」。此時二李都健在，吳雖年輕，但是早熟，故以山水變革之「始」屬於吳。但是吳到了中年以後，雖畫山水不輟，畢竟把主要精力放在佛道人物畫上，而二李卻一直孜孜於山水畫，故以山水變革之成，歸於李。[8]

吳道子的山水之變，首先表現在「線條」之變。根據元・湯垕《畫鑒》所云：「顧愷之畫，如春蠶吐絲。」[9]六朝時繪畫主要是人物畫，顧愷之以「春蠶吐絲」的線條描繪人物與衣紋確實達到柔與美的效果，產生了如行雲流水的律動，瀟灑而優雅。但是若用這種柔美的線條描繪山石樹木，則顯得缺少變化，沒有力量，無法表現粗曠、崢嶸、蟠虬的氣勢。這樣的情況到了盛唐李思訓開始有了改變，雖然他在山石線條上仍採用傳統的「勻稱細線」，但在筆法上增加了強度，形成張彥遠所謂的「筆格遒勁」[10]然而只靠線條用筆的遒勁之變，仍不足以呈現山石樹木的量感與力度，仍必須藉助青綠重色的堆積始能彌補這一缺憾。吳道子首先改變了這慣用於人物畫的勻稱細線，進而發展出一種「磊落揮霍，如蓴菜條」[11]的線條筆法，可以較好的表現山石樹木的質感。如此一來，線條從勻細到粗放，不僅用筆得到更大的自由，而且可以增加山石與樹幹的量感與力感，如此也才能構成朱景玄所謂的「磊落逸勢」[12]與張彥遠所謂的「縱以怪石崩灘，若可捫酌」[13]的逼真和氣勢。而張彥遠說王維的「筆力雄壯」、「筆跡勁爽」[14]應該也是這一時代新風格的體現。

此外，張彥遠〈論顧、陸、張、吳用筆〉特別提到書法與繪畫之間的關係，其文曰：

---

8 王伯敏：《中國繪畫通史》（臺北：東大圖書，1997），頁 269。
9 元・湯垕《古今畫鑒》，收錄於盧輔聖主編：《中國書畫全書》（三）（上海：上海書畫出版社，2009），頁 468。
10 唐・張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 482。
11 同前註。
12 朱景玄：《唐朝名畫錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》（一），頁 164。
13 唐・張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 61。
14 同前註，頁 510。

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。……（吳道子）授筆法於張旭，此又知書畫用筆同矣。……眾皆密於盼際，我則離披點畫；眾皆謹於象似，我則脫落其凡俗。[15]

張彥遠在「書畫用筆同法」[16]的認知下，發現頗諳書法（尤其是草書）的吳道子，在運筆揮毫時，特別容易帶有書法性的筆法、筆意。而吳道子的這個書法性用筆的特色，恰恰也是形成他可以引領山水之變的一個重要的助力，此誠如陳傳席《中國山水畫史》所言：

吳道子改革山水畫，首先改革了線條，他的線條離披點畫，變化多端，來自於張僧繇的點曳斫拂，即是後世山水畫中勾皴擦點的開端。它易於啟發畫家變化出豐富的筆墨技巧。吳道子之後的山水畫之所以發展迅速，吳道子變革之功不可謂不大。[17]

至於李昭道山水畫的特色，唐代的畫史文獻談的不多，張彥遠《歷代名畫記》說他「變父之勢，妙又過之。」[18]此勢，此妙如何？值得推敲。明．詹景鳳《詹東圖玄覽編》的一段文字，頗受學界的重視，其文曰：

李昭道《桃源圖》，大絹幅，青綠重著色，落墨筆甚粗，但勁秀。石與山都先以墨勾成，上加青綠，……勾勒樹，落墨用筆亦粗，不甚細。墨上著色，色上亦加苦綠重勾，大抵高古不犯工巧。[19]

從詹景鳳所述可知，李昭道畫山石樹木的用筆「甚粗」，在甚粗的墨線勾勒之內填上青綠重色，進而產生「勁秀」的整體效果。李昭道之所以會改變了父親慣用的勻稱細線而改用粗線，最可能是受到畫聖吳道

[15] 同前註，頁 79-82。
[16] 同前註，頁 79。
[17] 陳傳席：《中國山水畫史》，頁 39。
[18] 唐．張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 484。
[19] 明．詹景鳳：《詹東圖玄覽編》，《美術叢書》21，（臺北：藝文印書館，1975），卷 3，頁 119-120。

子蓴菜條的影響，也因此在意境上超越了李思訓具有裝飾性的風格而體現了勁秀的藝術力量，所以張彥遠說他變父之勢，妙又過之。而上面曾提到的陳傳席《中國山水畫史》也是從此一線條之變的角度而肯定張彥遠的山水之變說。他說：

> 李昭道的畫變父之勢，變成了粗筆墨線勾勒，上加青綠顏色。粗筆墨線勾勒山石始於吳道子的線和豪縱之勢，加上李思訓的青綠著色。這就是張彥遠所記的「山水之變，始於吳，成於二李」。落實下來，應是成於李昭道。[20]

吳道子的山水之變，除了表現在「線條」之變外，也體現在「疏體」的風格。張彥遠〈論顧、陸、張、吳用筆〉有云：

> 顧、陸之神，不可見其盼際，所謂筆跡周密也。張、吳之妙，筆才一二，像已應焉，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。若知畫有疏、密二體，方可議乎畫。[21]

張彥遠別具慧眼的從書畫用筆同法來看吳道子用筆的妙處，指出吳道子「筆才一二，像已應焉，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周」，這個所謂的疏體，明顯有別於李思訓的精工細麗，在當時的主流繪畫中無疑也呈現出變的精神。所以王伯敏《中國繪畫通史》有云：

> 吳道子的山水之體，是一種筆簡意遠的疏體，近乎粗放的逸寫。這樣的作風，與那個時代李思訓一路工整巧密的山水畫相比較，顯然是一種新的創格。[22]

張彥遠的「山水之變」，字面上雖然只是就吳道子與二李立說，但其內涵卻涉及到盛唐的諸多山水名家及其表現手法。所以唐代的山水之變，它並不只侷限在吳道子與二李，還包括王維、張璪、朱審、王宰、

[20] 陳傳席：《中國山水畫史》，頁 41。
[21] 唐・張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 85。
[22] 王伯敏：《中國繪畫通史》，頁 313。

畢宏、韋偃、劉商等山水畫家。而其變的觀察點，也不只在線條之變，舉其大者，還包括空間構成之變、水墨之變以及屬於山水母題的山、水、樹、石之變。關於水墨之變，本文後面在論述唐代富平李道堅墓壁畫時會有論述，以下則先就空間之變與樹石之變進行討論。

一、論空間構成之變

中國古代繪畫的空間表現，有一個從平面到立體，從稚拙到成熟的發展過程。南朝宋．宗炳的〈畫山水序〉是中國第一篇山水畫論，其中有云：「豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴」[23]這可以說是中國畫史第一次提到有關空間理論的文字。稍後不久，南朝陳．姚最《續畫品》中也有類似的論述，其文曰：「（蕭賁）咫尺之內而瞻萬里之遙，方寸之中乃辨千尋之峻。」[24]前者有平遠之意，後者有高遠之姿。六朝畫論中所提到的那些名家的作品，今天並無一件可信的真跡留存，所以也就無法印證宗炳與姚最的說法。然而若根據張彥遠的描述，恐怕六朝的畫家並未能真正實現宗炳與姚最的理想。張彥遠云：「魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，……或水不容泛，或人大於山。」可見當時的山水只被當作人物畫的背景而存在，只具有裝飾性，缺少實際山水的立體感與縱深感。也就是說，六朝山水畫的空間結構還是相當貧弱的，缺少後來所謂三度空間的景深。此在傳為顧愷之的《洛神賦》（圖 1）中可見其一斑。不過藝術是一個發展的過程，到了隋與唐初，這樣的情況已略有改善，山水圖像已能「漸變所附」，逐漸獨立。在傳為隋．展子虔所作的《游春圖》（圖 2）中，已能成功表現出空間中的遠近關係，所以張彥遠就以「咫尺千里」[25]來肯定展子虔的進步。所謂

[23] 南朝宋．宗炳：〈畫山水序〉，俞劍華編著：《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，1998 年），頁 583。

[24] 南朝陳．姚最：《續畫品》，《美術叢書》，13（臺北：藝文出版社，1975 年），三集，第六輯，頁 115。

[25] 唐．張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 419。

「咫尺千里」是將畫面的主要部份作橫向布置，體現左右的遠近之別，類似於宗炳〈畫山水序〉所說的「橫墨數尺，體百里之迴」，也類似後來所謂「平遠」的概念。

圖 1 顧愷之《洛神賦》（取材於楊仁愷《國寶浮沉錄》）

圖 2 展子虔《游春圖》（取材於楊仁愷《國寶浮沉錄》）

在隋朝與唐初平遠概念的實踐上，盛唐又加入了景深的概念，因此到了盛唐名家的手上，山水畫開始有了質的飛躍，可以在平面的粉壁與紙絹上創造出三度空間的幻覺，實現了「咫尺重深」的視覺效果。從朱景玄、張彥遠等對當時名家的論述即可看到這種情形，朱景玄論張璪有云：「其山水之狀，則高低秀麗，咫尺重深，石尖欲落，泉噴如吼。其近也，若逼人而寒；其遠也，若極天之盡。」[26]論朱審有云：「得山水之妙，……其峻極之狀，重深之妙，潭色若澄，石文似裂，嶽聳筆下，雲起峰端，咫尺之地，溪谷幽邃，……。」[27]張彥遠論王維有云：「又若王右丞之重深。」[28]。就山水畫論的文獻資料來看，「重深」一詞乃首見於朱景玄與張彥遠的使用。何謂重深？趙聲良（2005）認為「重者，乃指山巒樹木等重疊之狀。深者，乃指具有三度空間的深度表現。」[29]關於「王右丞之重深」，徐復觀《中國藝術精神》則認為王維的重深「乃

[26] 唐・朱景玄：《唐朝名畫錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》（一），頁 165。
[27] 同前註，頁 166。
[28] 唐・張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 61。
[29] 趙聲良：《敦煌壁畫風景研究》（北京：中華書局，2005），頁 125。

指其取境構圖之重深，而非指其用筆用墨之重深。」[30]筆者以為徐先生所謂取境構圖，也就是利用山水母題如山巒、水流、巖崖、樹木等的比例遠近與位置經營來形構深邃幽渺的空間感。而這重深的構圖與幽深意境的創造，實屬盛唐的新成就，此誠如唐．封演所云：「玄宗時，王維特妙山水，幽深之致，近古未有。」[31]其「近古未有」的論斷，乃明確指出重深、幽深這一類的審美創造，是到了王維的時候才發展出來的，而這便是盛唐「山水之變」的重要內涵之一。不過值得一提的是，王維雖然參與了山水重深的創造，但從後代文人畫的審美觀點來說，王維山水畫的意義還是偏向於平遠一格。唐．李肇《唐國史補》有云：「王維畫品妙絕，于山水平遠尤工。今昭國坊庾敬休屋壁有之。」[32]劉昫《舊唐書．王維傳》：「山水準（平）遠，雲峰石色，絕跡天機，非繪者之所及也。」[33]平遠一格，雖比深遠、高遠要創制得早，但它卻是山水畫的經典圖式，雖平易近人，卻也雋永而不退流行。徐復觀《中國藝術精神》有云：「平遠較之高遠與深遠，更能表現山水畫得以成立的精神性格（莊學精神）。」[34]誠如郭熙的體會，平遠的意境在「沖融」、「沖澹」[35]，而這正是後代文人畫的審美旨趣。

從上述隋代展子虔的「咫尺千里」到盛唐王維、朱審的重深之妙以及張璪的「咫尺重深」，都可以看出這段時間山水畫在三度空間構圖的明顯進步。所以王去非（1980）有言：

> 重深，它一再出現在唐中葉以後山水畫作品的描述當中，似乎說明這時山水畫家已經完全掌握了在畫面上表現深度的方法，有意識的向縱深方向去開拓畫境，在山水畫的發展史上開創了一種新的局面，

[30] 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 401。
[31] 唐．封演：《封氏聞見記》（北京：中華書局，1985），第五卷之「圖畫」，頁 65。
[32] 唐．李肇《唐國史補》（臺北：世界書局，1968），卷上，頁 18。
[33] 後晉．劉昫：《舊唐書》，《二十五史》（臺北：台灣商務，1981），列傳一百四十下，頁 2523。
[34] 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 347。
[35] 宋．郭熙：《林泉高致》（濟南：山東書畫出版社，2012），〈山水訓〉，頁 51。

使山水畫從「咫尺千里」跨入「咫尺重深」的階段。[36]

所謂「咫尺重深」，即在有限的畫面內營造前後縱深的空間感，細分來還有深遠與高遠的區別。盛唐山水畫在隋代已有的平遠畫風之外，又增加了高遠、深遠的構圖與意境。王去非的這個說法，將可以從後面的唐墓壁畫與敦煌壁畫等章節的實物資料中得到印證。

二、論樹木之變

張彥遠上文在提到唐初的山水之變時，曾特別提到「狀石」與「繪樹」兩項。所謂「狀石則務於雕透，如冰澌斧刃；繪樹則刷脈鏤葉，多棲梧苑柳；功倍愈拙，不勝其色。」可見山石與樹木這兩個山水元素在觀察山水之變時是如何的具有指標性了。張彥遠在此雖為我們指出觀察山水之變的兩端，但除了在「繪樹」這方面著墨較多外，「山石」的介紹則只是點到為止，例如論吳道子「縱以怪石崩灘，若可捫酌」[37]，論王宰「玲瓏窳窆，巉差巧峭」[38]。所以筆者此節先置論述的重點於繪樹一端。

以「繪樹」而論，透過張彥遠與朱景玄的記述，可知畢宏、韋偃、張璪、王宰的繪樹均極有造詣。張彥遠所謂「樹石擅名於代，樹木改步變古，自（畢）宏始也」[39]，又說「樹石之狀，妙於韋鷗（韋偃），窮於張通（張璪）」[40]。其中對韋偃畫松，張彥遠有進一步的敘述：

俗人空知偃善馬，不知松石更佳也。咫尺千尋，駢柯攢影，煙霞翳薄，風雨颼颼，輪囷盡偃蓋之形，宛轉極盤龍之狀。[41]

---

36 王去非：〈試談山水畫發展史上的一個問題—從「咫尺千里」到「咫尺重深」〉，《文物》，1980年12期，頁78。
37 唐．張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁61。
38 同前註，頁524。
39 同前註，頁525。
40 同前註，頁61。
41 同前註，頁528。

韋偃的特色在樹木之變，其畫樹的姿態、技巧與樹之所在的風煙意境均極高妙。而朱景玄《唐朝名畫錄》則對張璪的畫松有集中的描寫：

> 畫松石、山水，當代擅價。惟松樹特出古今，能用筆法。嘗以手握雙管，一時齊下，一為生枝，一為枯枝。氣傲煙霞，勢凌風雨，槎枿之形，鱗皴之狀，隨意縱橫，應手間出。生枝則潤含春澤，枯枝則慘同秋色。[42]

張璪畫松乃得松樹氣勢凜然之神髓，觀其所畫生枝可使人覺得春意盎然，枯枝則令人感受到秋天的肅穆之氣，乃幾於道矣。此外，朱景玄《唐朝名畫錄》論王宰畫樹則特別著墨於他的《雙樹古藤圖》，其文曰：

> 景玄曾于故席夔舍人廳見（王宰）一圖障：臨江雙樹，一松一柏。古藤縈繞，上盤於空，下著于水。千枝萬葉，交植曲屈，分佈不雜，或枯或榮，或蔓或亞（壓），或直或倚，葉疊千重，枝分四面。達士所珍，凡目難辨。[43]

王宰的臨江雙樹，其樹的風姿大不同於上述張璪畫松的「氣傲煙霞，勢凌風雨」，不是主幹昂然分明的構圖，而是千枝萬葉，交植曲屈的縝密樹型，其藝術效果在穠郁多姿。畫家於此既需要功力也需要耐心。

張彥遠對魏晉繪樹的評語是「列植之狀，則若伸臂布指」，對照（傳）顧愷之《洛神賦》裡的樹木圖像是很相襯的，可見張彥遠對山

圖 3　莫高窟 217 窟化城喻品《花樹》（取材於《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》）

[42] 唐・朱景玄：《唐朝名畫錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》（一），頁 165。
[43] 同前註，頁 166。

水圖像評語的遣詞用字是相當中肯的。所以透過這些描述性的文字，我們相信盛唐的松、樹畫境必定已達姿態橫生、氣韻不凡的境界。可惜的是這些盛唐名家都已無可信的作品傳世，不過透過考古所發現的的唐．章懷太子與節愍太子的墓道壁畫的喬木古樹以及敦煌石窟之盛唐莫 217 窟南壁西側多采多姿的花樹圖像（圖 3）[44]、莫 148 窟北壁的松樹圖像，均可提供參照而與張彥遠與朱景玄對諸家所繪之樹的描述對讀，如此便可以確定盛唐時畫樹的技法已經非常成熟，並能表現出山中各種風姿的樹木的形態與意境。

總的來看，盛唐山水畫已經進入成熟階段，對比六朝在技法上的幼稚古拙，盛唐已經可以做到很好的形似再現，即所謂逼真的效果。此一如張建宇（2018）所云：

> 通過文獻可知，山水畫在盛唐時已十分成熟，畫水則「湍瀨激人」，畫山則「玲瓏窈窕，巉差巧峭」，畫樹則「駢柯攢影」、「宛轉極盤龍之狀」，皆能「物象精備」，得形似之妙。[45]

剛從魏晉山水畫的稚拙與隋、唐初的漸變所附裡走來，盛唐的山水之變主要表現在山水樹石的寫實、逼真，一定必須經過這個篤實的階段，才會有宋朝山水的寫意風格。然而盛唐山水也未嘗不寫意，蘇軾〈書摩詰藍田煙雨圖〉有云：「味摩詰之詩，詩中有畫。觀摩詰之畫，畫中有詩。」[46]可見王維的山水畫不只徒具形似之妙而已。

參、從唐墓壁畫的山水之變看盛唐山水畫風

為什麼探討盛唐山水畫風必須探討唐墓壁畫與敦煌壁畫？其原因則

---

[44] 這一系列的圖像可參見敦煌研究院主編：《敦煌石窟全集．18．山水畫卷》（香港：商務印書館，2002），頁 102-105；頁 118-119。

[45] 張建宇：〈敦煌隋至盛唐壁畫中的山水之變〉，《南京藝術學院學報》，2018 年 1 期，頁 89。

[46] 宋．蘇軾：《東坡題跋》（上海：上海遠東出版社，2011），卷 5，頁 250。

如鄭岩（2015）所云：「傳世山水罕有唐代作品，後世的摹本只能在一定程度上作為參考，故近代以來的研究者更加重視文獻與石窟壁畫以及考古材料的互證。」[47]二十世紀以來考古出土的唐墓壁畫非常多，並不是每一墓對美術史的重建都有明顯的幫助，以下僅擇其具有重大意義者討論之。

一、懿德、章懷、節愍太子墓壁畫中的山水圖像

（一）太子墓概述

1. 懿德太子（李重潤）墓

根據〈唐懿德太子墓發掘簡報〉[48]所述，懿德太子李重潤（682-701）是唐中宗的長子。該墓創制於神龍二年（706），發掘於 1971 年。其中保存比較完好的壁畫約有四十幅，而從山水畫史的角度來看，最有價值的莫過於墓道入口附近的《闕樓儀仗圖》（圖 4）[49]因為在前景闕樓、儀仗隊伍以及中景城牆之後，便是連綿的崇山峻嶺的峰巒，氣勢磅礴。

圖 4　《闕樓儀仗圖》（取材於《中國美術全集》第十二冊）

2. 章懷太子（李賢）墓

[47] 鄭岩：〈唐韓休墓壁畫山水圖芻議〉，《（北京）故宮博物院院刊》，2015 年 5 期，頁 87。

[48] 陝西省博物館唐墓發掘組：〈唐懿德太子墓發掘簡報〉，《中國考古集成》之西北卷之魏晉至隋唐（三）（鄭州：中州古籍出版社，2002），頁 1543-1547。

[49] 圖片取材於陝西省考古研究院編著：《壁上丹青：陝西出土壁畫集》（北京：科學出版發行，2009），頁 102。

根據〈唐章懷太子墓發掘簡報〉[50]所述，章懷太子李賢是唐高宗與武則天皇帝的第二子。該墓創制於神龍二年（706），發掘於 1971 年，可見章懷太子與懿德太子的創制與發掘同期。全墓共有五十多組畫，其中具有山水圖像的則是墓道斜坡兩側的長形壁畫（即東壁的《狩獵出行圖》與西壁的《馬球圖》）的背景山水。

3. 節愍太子（李重俊）墓

根據《壁上丹青：陝西出土壁畫集》所述，節愍太子李重俊是唐中宗第三子，是唐中宗定陵前最大的陪葬墓，發掘於 1995 年。節愍太子葬於唐睿宗景雲元年（710），從墓道到墓室繪製了《山石風景圖》等多幅壁畫，是繼章懷太子、懿德太子墓以來壁畫保存最好，最精采的墓葬。[51]

（二）從太子墓看山水之變與盛唐初期畫風

這三個太子墓的級別極高，不是一般民間富室的墓葬壁畫可比，它們當出於宮廷畫師之手，所以理應可以反映一些盛唐初期長安山水圖像的畫風，當然，墓室的創作環境畢竟要比地表的寺觀或廳堂壁畫來得惡劣，再加上山水圖像在這些墓中只是人物等主體的陪襯，故藝術水平必當要略下一等。

山水圖像在盛唐初期的懿德太子、章懷太子的墓室壁畫中已經出現，但如上所言，只是陪襯並非主題，例如懿德太子墓的山水圖像主要是作為壯盛的闕樓、儀仗的背景；而章懷太子墓精采的樹石圖像則是作為《馬球圖》與《狩獵圖》的陪襯。儘管如此，這些圖像卻早已超越了魏晉的「群峰之勢，若鈿飾犀櫛……列植之狀，則若伸臂布指」與隋代、唐初的「狀石則務於雕透，如冰澌斧刃；繪樹則刷脈鏤葉，多棲梧苑柳」，而呈現出一種崇山峻嶺的磅礴氣勢和喬木古樹的颯爽風姿。

懿德與章懷太子墓，其在山水之變的意義，最主要是表現在線條之變與樹石之變。因為勾勒山石的線條已經從顧愷之以來如春蠶吐絲般柔

[50] 同前註，頁 1528-1535。
[51] 同前註，頁 282。

美的線條轉變成一種具有力度的線條，所以山水圖像變得比六朝更有氣勢。懿德太子墓的線條大致上粗細均勻，筆觸嚴謹，可謂筆跡周密；但章懷太子墓的線條則較有粗細的變化，且用筆顯得粗放自由，形成一種疏朗的風格。此外，在用色上，懿德太子墓青綠重彩，著色豐富，王伯敏《中國繪畫通史》有云：「李重潤墓壁畫，熟練的運用了石綠、石青、石黃、朱磾、銀朱、大紅、深紅、深紫、金箔等顏色，對比鮮明。」[52]而章懷太子墓則簡淡許多。特別致力於唐墓壁畫的李星明對這兩墓山水圖像的風格差異有精要的分析：

> 從技法上來看，懿德太子墓壁畫表現出十分精湛的勾勒技巧。山坡和山梁的輪廓一般用長而舒緩的線條表現，較為平緩；而表現岩石輪廓和結構的線條，則較為剛直，轉折方硬尖銳。絕大多數線條粗細較為均勻。.....相比之下，章懷太子墓的山水畫構圖疏朗，用筆比較豪放，線條粗細變化較明顯，轉折方圓兼濟，敷色簡淡而靈動。[53]

除了上述之於線條、構圖與用色的觀察之外，章懷太子墓道壁畫《馬球圖》與《狩獵圖》中的五棵喬木（圖 5）與節愍太子《山石風景圖》

圖 5　章懷太子墓《狩獵圖》（取材於《中國美術全集》第十二冊《墓室壁畫》）

圖 6　節愍太子《山石風景圖》（取材於《壁上丹青—陝西出土壁畫集》）

[52] 王伯敏：《中國繪畫通史》，頁 355。
[53] 李星明：《唐代墓葬壁畫研究》（西安：陝西人民美術出版社，2005），頁 165-175。

中那棵盤曲虯勁的老樹（圖 6），亦能彰顯出盛唐初期的繪樹之變，使人見識到原來在盛唐初期的繪樹水平已經達到如此成熟高妙的境界。

章懷太子墓的那五棵大樹，技法高超，意境老成，使人如見深山大谷中的喬木，在歲月中淬煉出雄強昂揚的醇厚古韻。李國選（2002）認為五棵大樹的筆法涉及到書法性用筆，所言甚是，其文曰：

> 此畫（《馬球圖》）樹木山石的畫法，參入了書法筆意，尤其是最後五株樹的表現方法更能說明問題。不僅樹的造型、姿態多變，其用筆也圓屈遒勁而灑脫。皴、擦、點、染、提、轉兼而用之，極好的表現出用筆的書意，描繪的樹的蒼郁與生機。[54]

另，節愍太子墓道東壁《山石風景圖》中那棵虯屈傲岸的老樹，可謂氣雄韻古，引人入勝。吳新林（2014）看出了其樹木的造型與整體意境的特色，其文曰：

> 節愍太子墓壁畫中有多幅獨立式山水畫，表現野外自然景致，樹木造型多為矮壯古木，樹皮凹凸不平，樹木彎曲或殘，給人以草莽氣息，具有豪放的風格特徵。[55]

章懷太子與節愍太子墓壁畫的繪樹成就提供了我們一個寶貴的實物圖像證據，即在西元 706 年的墓室壁畫，其在繪樹的表現已經相當成熟，可想而知在半個世紀之後的王維（701-761）、張璪等盛唐名家的繪樹造詣必當更進一層。所以後世任何以「繪樹技法過於成熟」而斷然否定盛唐名家的傳世作品的說法都值得再商榷，例如徐邦達（1980）有言：

> 《江山雪霽圖》從現存的朱實摹本上看來，其結構與皴染過分巧妙妥貼，尤其是樹石寫形，已完全消滅比較古拙的狀態。……因此我絕不信它是盛唐時代甚至說是王維的創作。[56]

---

[54] 李國選：〈李賢墓《馬球圖》等三幅壁畫賞析〉，《中國考古集成》之西北卷之魏晉至隋唐（一）（鄭州：中州古籍出版社，2002），頁 445。

[55] 吳新林：〈早期山水畫中的樹木造型〉，《藝術教育研究》，2014 年 7 期，頁 30。

[56] 徐邦達：〈王維江山雪霽圖原底、後摹本合考〉，《社會科學戰線．歷史學》，1980 年 3 期，頁

徐邦達在 1980 年寫作〈王維《江山雪霽圖》原底、後摹本合考〉時想必沒有看過章懷太子墓（706）與節愍太子墓（706）壁畫中的這些精采的喬木古樹，否則他不會認為王維時代（701-761）的繪樹還是處於古拙的狀態。雖然筆者依然無法證明《江山雪霽圖》必定是王維的作品，但如徐邦達以王維時代繪樹必當是古拙的，並據以否定《江山雪霽圖》是王維的作品，就只因《雪霽圖》中的樹木圖像成熟可觀，徐氏這樣的理由已被考古證據給推翻。

二、韓休墓的獨屏山水壁畫

2014 年 10 月，陝西長安發現唐代韓休夫婦的合葬墓。根據墓誌，韓休卒於開元二十八年（740），曾為玄宗的宰相，而其夫人則卒於天寶七年，所以可以確定墓室壁畫的年代當在開元、天寶之間。韓休墓壁畫中最引人注意的是出現了一幅大的獨屏山水壁畫（高 194 公分，寬 217 公分）（圖 7），從劉呆運、程旭（2014）〈陝西長安唐韓休墓首次發現獨屏山水圖壁畫〉[57]的文章標題—「首次發現獨屏山水圖壁畫」，即可知道它為什麼引起了考古、美術界的關注了，

圖 7　韓休墓獨屏山木（取材於北京《故宮博物院院刊》）

235。

57 劉呆運、程旭：〈陝西長安唐韓休墓首次發現獨屏山水圖壁畫〉，《中國文物報》，2014 年 12 月 5 日，第 1 版。

因為在此之前出現的山水圖像，例如上面提過的太子墓壁畫中的山水圖像都只是做為人物或建築的陪襯而已。

當這幅獨屏山水畫在 2014 年被發現後，最吸引人的是它那「高山夾谷」的空間構圖，一種三度空間的景深圖式，使人終於了然朱景玄所謂的「咫尺重深」的視覺意象，它完全不同於早期所發現的太子墓的平面式構圖。關於此畫的的構圖，劉呆運（2015）認為是「採用”高遠”的視角」[58]，而鄭岩（2015）則認為「整個畫面可見宋人所謂”自山前而窺山後”的深遠，也結合高遠、平遠的技法。」[59]筆者以為，畫家確實是採用了高遠的視角，但在高山夾谷、一河兩岸的蜿蜒中，卻也形成高遠、深遠與平遠兼而有之的通屏畫面。近景是可供觀者駐足眺望的石岸，可以想見溪流至此有一個轉折。中景區段是本畫最具特色的地方，兩岸突兀斜欹的尖山夾出一道深邃蜿蜒的溪谷，值得注意的是畫家對溪流的處理手方式，他並不是簡單的留白以成水面，而是積極地透過繁密的線條勾勒出流水的波紋以成湍激之勢。此外，畫家在右岸的山崖與水湄之間，置一醒目的圓形草亭，左岸則在更遠處置一方形草亭（隱含有墓主生前的隱逸之思）。草亭一帶並畫有幾棵造型極簡、疏疏落落的翠竹與灌木。兩岸重巒的山頭上則以重墨苔點以表樹叢。然後，視線漸遠，在中景與遠景的山巒之間，左側則畫有浮雲繚繞，而其以勾線塑造流雲的手法傳統而典雅。最後，在畫面最上方的遠景中央則有一輪紅日初升（或云夕陽將落）於幾抹雲山之上。

韓休墓壁畫是迄今考古發現的第一幅大型的獨立山水圖。它的最大的意義乃在為我們展現了「空間景深」之變，它讓我們知道原來在盛唐時期山水畫，除了平遠的構圖之外，也已經出現了高遠、深遠的空間格局。此誠如賀西林（2016）所云：

唐代墓室壁畫所反映的山水之變，我覺得最主要體現在像鄭岩教授

[58] 劉呆運：〈韓休墓出土山水圖的考古學觀察〉，《文博》，2015 年 6 期，頁 29。
[59] 鄭岩：〈唐韓休墓壁畫山水圖芻議〉，《（北京）故宮博物院院刊》，2015 年 5 期，頁 89。

所說的「圖式」上，即「畫面格局」,「空間結構」的變上。……韓休墓在繪畫史上有非常重要的價值和意義，它提供了我們對唐代山水之變的一種實證，一種圖式。……是一種大的空間的、結構的、景深的，……所謂的平遠、深遠、高遠等大的結構的變化。[60]

韓休墓的壁畫並不是出於畫史文獻裡的名家畫師之手，甚至也不是宮廷畫師，因此有些人質疑，在山水之變的盛唐，這樣一幅出於民間畫工的墓室作品，能否有效的反映當時的盛唐山水畫風？畢竟盛唐主流的畫風是由名家作品所共構而成的。其實我們若結合同樣創制於盛唐開元、天寶間的富平李道堅墓的六屏山水圖壁畫之左二幅、敦煌莫 172 窟的《日想觀》、《未生怨》以及日本正倉院的《騎象奏樂圖》（圖 8）來看，就會發現四者畫面格局一致，都是夾岸為谷，都體現了咫尺重深的意境，如此便可以肯定此畫確實在很大程度上反映了盛唐時期山水畫的風格，至少在構圖上是如此。

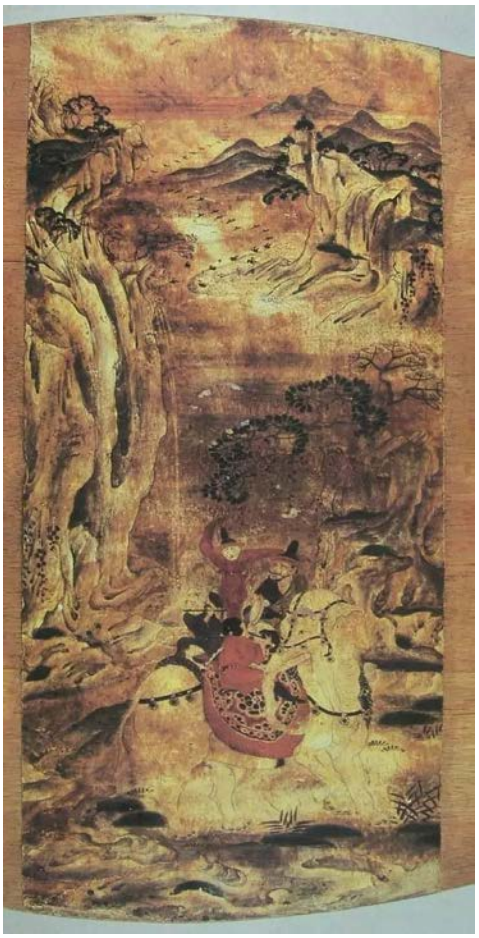

圖 8　《騎象奏樂圖》（取材於韓昇《正倉院》）

韓休墓這幅獨立的山水

[60] 賀西林：〈山水之變—韓休墓壁畫的啟示〉現場講詞，《2016 年陝西歷史博物館壁畫論壇國際學術研討會》。（資料來源: http://video.artron.net/20170126/n905534.html：【雅昌講堂】2016 年陝西歷史博物館壁畫論壇國際學術研討會，第 12 集，賀西林：山水之變－韓休墓壁畫的啟示。）

畫，除了上述「夾岸為谷」這種大的空間構圖可做為體現盛唐山水之變的重大物證外，它的許多造型與筆法的「細部特徵」，也都可以在唐代的畫史文獻與石窟壁畫中找到類似的情形，使我們可以在畫史文獻、石窟壁畫與傳世作品間進行有效的對讀，進而互相印證。例如，畫中那些斜欹突兀的山頭，似可與張彥遠《歷代名畫錄》說吳道子的「怪石崩灘」以及朱景玄《唐朝名畫錄》說張璪的「石尖欲落」[61]對讀。而此種突兀的山石構圖，也可見於傳李昭道的《明皇幸蜀圖》（畫面左上角有山尖巨岩向右上方斜欹）以及上述富平李道堅墓的六屏水墨山水之南二幅。可見在盛唐便存在這種強調山石動勢的畫法。又，例如，以細線勾勒、形塑湧躍迂迴的水波水紋，此似可與張彥遠論李思訓的「湍瀨潺湲」與論朱審的「湍瀨激人」對讀。而質之於視覺實物資料，則與敦煌莫高窟 172 窟北壁東側的韋提希夫人的《日想觀》中的那條滔滔流水的技法與意境均極相似。

三、富平李道堅墓的六屏水墨山水壁畫

學界在 2017 年以前並不存在「富平李道堅墓」這個名詞，而是叫做「富平朱家道村唐墓」，因為 1994 巡查員井增利在富平朱家道村意外發現的這個被盜過的墓穴而忐忑下探時，最先並沒有發現墓主的墓志，而是直到 2016-2017 年進行「搶救性發掘」後才發現墓志 [62]，根據墓志的記載，原來這是唐代皇室貴族李道堅的墓。

---

[61] 朱景玄：《唐朝名畫錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》（一），頁 165。

[62] 根據陝西考古研究院於 2017.7.10 所發布的「唐李道堅出土壁畫及早期山水畫現場研討會」新聞稿（2017.7.11 由《西部網》轉載發佈），可以知道對美術史來說其實最重要的是墓主墓志的發現，因為正式發掘後所能見到的壁畫其實與 1994 年井增利看到的差不多，只是井增利當時並沒有太多的時間在現場仔細研究，他的論文基本上是根據他的印象以及他搶拍的照片琢磨而來的。而 2017 所謂搶救性發掘，它的意義之所在，除了墓志的發現外，應是在於發掘之後後續的文物修復與保存。

1994 年井增利初次入洞探勘時曾「搶拍」所見壁畫，後來在當時的研究員王小蒙的指導下，率先於 1997 年發表了〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉一文，並貼有墓中所發現的「六屏水墨山水畫」的左二、左三兩幅（圖 9），以及樂舞圖、仙鶴圖、仕女圖、侍從圖等照片。此文一出馬上得到很大的迴響[63]，而其中受到學界最大關注的就是六屏水墨山水圖，因為它是「迄今發現最早的水墨山水畫」，其對中國水墨畫的起源與樣式的考察有著巨大的意義。井增利（1997）有云：

圖 9　六屏水墨山水畫之二（取材於井增利〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉）

> （墓室西壁）繪一組山水屏風畫，共 6 幅，畫中山勢險峻，雲氣蒸騰。……六幅屏風畫屬於淡色水墨畫。題材為山水松石，以細筆勾勒輪廓，淡墨暈染，暈痕有濕有乾，以體現山石的質感，近於「披麻皴」。六幅畫中自南向北第二幅最為精彩：近景、中景、遠景層次分明，近景山石施青綠之色；中景略施彩，著意用墨；遠景純以淡墨勾畫和暈染，山重水複，曲徑通幽，空間感極強。與懿德、章懷太子墓中的工細巧整，青綠重彩山水畫相比，它仍有工筆畫之特徵，

[63] 後續相關的重要研究有張建林：〈唐墓壁畫中的屏風畫〉，《遠望集：陝西省考古研究所華誕四十周年紀念文集》（西安：陝西人民美術出版社，1998），下卷，頁 720-729；徐濤：〈呂村唐墓與水墨山水的起源〉，《文博》，2001 年 1 期；孫志虹：〈從陝西富平唐墓山水屏風畫談起〉，《文博》，2004 年 6 期；李星明：《唐代墓葬壁畫研究》（西安：陝西人民美術出版社，2005），頁 351；趙聲良：〈唐代壁畫中的水墨山水畫〉，陝西歷史博物館編：《唐墓壁畫國際學術研討會論文集》（西安：三秦出版社，2006），頁 297-31（內容與其博士論文相關章節一樣）；鄭岩：〈壓在「畫框」上的筆尖：試論墓葬壁畫與傳統繪畫史的關聯〉，《新美術》，2009 年 1 期；鄭岩〈妙跡苦難尋，茲山見幾層：早期山水畫的考古新發現〉，《翰墨薈萃：細讀美國藏中國五代宋元書畫珍品》（北京大學出版社，2012 年）。

但已重用墨。[64]

透過井增利的文章和所附的照片，可知探討這壁六屏水墨山水畫的重點有三，即空間構成、山石筆法與用墨。

（一）論空間構成之變

此墓六屏山水中，除南二屏之外，其餘五屏皆為高遠構圖。南二屏則以深遠為主，兼高遠與平遠，最具特色。所以以下以南二屏為討論的重點。

井氏對南二屏只以「山重水複，曲徑通幽，空間感極強」簡單帶過，其實這裡涉及到唐代的山水之變，須要更深入的探討。因為在上面的篇章中我們討論過韓休墓的獨屏山水的構圖時曾說，韓圖是高山夾谷，中有一河流向遠方的構圖，而富平李道堅墓基本上也是這種構圖，但不同的是，韓休墓的景深通透，兩山所夾的河谷空間，由近到遠，一覽無遺；而富平李道堅墓者則是山水掩映，欲斷還流，有曲折深邃之妙，如此更能看出作者形塑空間景深的功力，非胸有丘壑者不能為也。另外值得一提的是，此圖在經過近景與中景的怪石崩灘、山重水複的壓抑之後，卻在遠景一筆盪開，展現出使人釋懷的平遠風光，所以此畫構圖，一幅而同時兼具深遠、高遠與平遠，殊難得，使人在讀畫之餘，不覺領悟出郭熙《林泉高致》所謂三遠的不同意境。其文曰：

山有三遠：自山下而仰山顛，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。……高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。[65]

（二）論山石筆法之變

陝西省考古研究院於 2017.7.10 所發布的〈唐李道堅墓出土壁畫及早期山水畫現場研討會〉的新聞稿有言：「（此六屏水墨山水畫）以形制各

[64] 井增利、王小蒙：〈富平縣新發現的唐墓壁畫〉，《考古與文物》，1997 年 4 期，頁 10。
[65] 宋・郭熙：《林泉高致》，頁 51。

異的獨峰、雲氣構圖，不同筆法的墨線描輪廓，敷淡彩淡墨於暈染中」，明確指出了此畫用筆與墨色暈染的特色。曾經在 1994 年第一個貼近觀察原壁畫的井增利也有類似的觀察，他說此畫「以細筆勾勒輪廓，淡墨暈染，暈痕有濕有乾，以體現山石的質感，近於”披麻皴”。」不過井氏所謂以「細筆」勾勒輪廓，講得過於籠統，諦觀此六屏山水的線條用筆，明顯展現出盛唐的山水之變，它不僅不是六朝的春蠶吐絲式的均勻細描，也不是懿德太子墓的剛性轉折而已，它的線條粗細多變，可看出整體山形輪廓是用不同筆法的墨線所描繪。至於此畫的用墨與暈染，井氏則有較深入的觀察與判斷，他認為此畫使用淡墨暈染，以體現山石的質感，「近於”披麻皴”」。諦觀此圖，可以發現，在山壁的轉折與褰褶處，使用了表意的長短線以及墨彩的暈染，加強了凹凸明暗的效果進而形成如在目前的立體感。井氏認為這是「近於”披麻皴”」，此判斷深具啟發性。

唐代，尤其是盛唐，到底有沒有真正的皴法，一直是學界爭論的問題，除了唐代文獻並沒有出現過皴法一詞外，就目前所發現的考古實物，也確實沒有出現像後世董源的披麻皴或是李唐斧劈皴那樣的皴法。但自從井增利提到近於披麻皴的判斷之後，這個問題便成為後繼研究者關注而且也是不容迴避的問題，其中徐濤有更進一步的論述，筆者認為所言甚是。徐濤（2001）云：

> 呂村唐墓壁畫，山水主體採用了水墨技法，用筆粗曠豪放；畫山石先勾勒出輪廓，除個別遠山採用平塗外，其內部用淡墨依山石走勢，分層次、明暗關係塗抹，突出了山石的質感和山體的層次，有的緩曲，類似披麻皴；有的強直，類似斧劈皴。[66]

既然富平李道堅墓山石的筆法有類似披麻皴、斧劈皴者，這正可以說明真正反映盛唐山水畫風的名家紙絹山水，應該會有比此墓更完整而成熟的皴法才是。因為不管是唐墓或敦煌石窟的粉牆土壁基本上並不適

[66] 徐濤：〈呂村唐墓壁畫與水墨山水的起源〉，《文博》，2001 年 1 期，頁 53。

合水墨的皴染，但是名家習用的紙絹恰恰最宜產生水墨皴染的效果。所以徐邦達（1980）以王維時代不可能有如此成熟的皴法為理由而否定《江山雪霽圖》是王維作品或傳自王維真跡的摹品的說法[67]，恐怕也是有待商榷的。

（三）論用墨之變—水墨山水圖式的創制

此墓此畫最大的特點與對美術史的貢獻，不在空間構成，也不在山石筆法，它最大的發現意義在於水墨山水畫的首次發現。

張彥遠《歷代名畫記》與朱景玄《唐朝名畫錄》有幾個地方提到用墨，但沒有特別說到水墨山水到底產生於何時。不過兩位畫史大家也為我們提供了幾個用墨的重要文獻。張彥遠最重要的是提出所謂「運墨而五色具，謂之得意」[68]，即所謂「或用墨色，如兼五采」[69]這一美學新觀念，並明確告訴我們王維與張璪確實有水墨之作，並以「破墨山水」[70]名之。而朱景玄最重要的是提到吳道子的「墨蹤」，朱景玄說他每次看吳道子的畫，「但施筆絕蹤，皆磊落逸勢。又數處圖壁，只以墨蹤為之，近代莫能加其彩繪。」[71]也因吳道子有時候作畫只以墨蹤為之而沒有加上色彩，所以才能「於大同殿圖嘉陵江三百餘里山水，一日而畢。」而這些敘述便透露出吳道子已經有水墨山水之作了。此外，朱景玄又提到了王維與吳道子在某些方面存在著師承關係，他說王維「畫山水松石蹤似吳生，而風致標格特出」[72]，可見王維的水墨山水應是受到吳道子的啟發，但是後出轉精，王維更重視筆情墨韻，所以才會有後來荊浩《筆法記》所說的吳道子「有筆無墨」而王維則是「王右丞筆墨宛麗，氣韻高清，巧寫象成，亦動真思。」[73]

---

[67] 徐邦達：〈王維江山雪霽圖原底、後摹本合考〉，《社會科學戰線．歷史學》，1980 年 3 期，頁 235。
[68] 唐．張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 87。
[69] 同前註，頁 495。
[70] 同前註，頁 510。
[71] 唐．朱景玄：《唐朝名畫錄》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》（一），頁 164。
[72] 同前註，頁 166。
[73] 五代．荊浩：《筆法記》，盧輔聖主編：《中國書畫全書》（一），頁 7。

從張彥遠與朱景玄零星的記載，可知水墨山水在盛唐其實已經形成，但尚未獲得足夠的重視，直到唐末五代的荊浩《筆法記》才明確提出「夫隨類賦彩，自古有能，如水墨暈章，興我唐代」[74]的宣言，並從對相關作家的實際批評中首次提出水墨山水的美學標準。綜合荊浩以及朱景玄與張彥遠所記，可以相信水墨山水畫應該在盛唐就已經達到相當的水準了，但是在富平朱家道村的六屏水墨山水出現之前，學界卻一直苦無實物資料可以對讀、印證，而這也就是為什麼此畫的出現會引起學界這麼大的關注。

肆、從敦煌壁畫的山水之變看盛唐山水畫風

王伯敏《中國繪畫通史》有云：

> 在唐畫卷軸山水保存不多的情況下，敦煌莫高窟壁畫山水樹石，可以幫助我們進一步了解唐代山水畫的發展。儘管卷軸畫與壁畫在技法使用上有所不同，但就藝術表現的時代特點，還是一致的，值得引起注意。[75]

而秋山光和（1990）在〈唐代敦煌壁畫中的山水表現〉一文中則進一步從「山水之變」的角度來肯定敦煌壁畫對盛唐山水畫風的反映。其文曰：

> 到了八世紀，莫高窟壁畫的山水表現有了進一步的大發展，無論是畫面的總體構成，還是細部的表現，其有機的統一與寫實程度均有所增強。不言而喻，這反映了初唐末期至盛唐中期畫壇風景表現的一大革新，即所謂「山水之變」，它同傳至日本的現存同時期繪畫資料（例如正倉院《騎象奏樂圖》）互相補充。[76]

---

[74] 同前註。
[75] 王伯敏：《中國繪畫通史》，頁 266。
[76] 敦煌文物研究所編著：《中國石窟．敦煌莫高窟》（北京：文物出版，1990），第五冊，頁 201。

筆者認為上述王伯敏、秋山光和的說法大致可從 77，所以我們今天欲探求盛唐山水畫風就可從敦煌壁畫入手。而盛唐的敦煌壁畫相對於魏晉六朝的敦煌壁畫，特別可以表現出山水之變者有空間構成、畫水與皴法的形成等方面。以下依序論之。

一、論空間構成之變

與張彥遠講述魏晉時期中原的山水畫一樣，敦煌早期的山水圖像，例如西魏莫 249 窟北坡的《山中狩獵》與莫 285 窟南壁《山中修行》等（圖 10），都存在「群山平列」或「人大於山」的情況，然而這些稚拙

圖 10 莫 285 窟《山中修行》（取材自《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》）

圖 11 莫 172 窟《日想觀》（取材自《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》）

現象到了唐代都有了明顯的改善，特別是山水開始有了景深。創制於開元時期的莫 320 窟以及創制於天寶時期的莫 172 窟 [78]的《未生怨》、《日想觀》（圖 11），其構圖清楚的呈現了一種一水兩岸、夾岸為谷的圖式，

[77] 在某些特殊的因素之下，敦煌壁畫之於中原畫風有「遲滯」的現象，一個很重要的情況即是敦煌「水墨」山水相對於兩京明顯遲滯了百年以上，不過一般認為這是因為敦煌石窟主要是宗教信仰的場所，而一般的普羅大眾喜歡的是熱鬧燦爛的青綠山水而不是蕭條含蓄的水墨畫。

[78] 創制的時間乃根據史葦湘：《中國敦煌壁畫全集》（天津：天津人民美術出版社），第 6 冊，頁 5。

為我們提供了唐代畫史文獻所謂「重深」與「咫尺重深」的視覺圖像的實物證據。在莫 172 窟北壁東側所畫韋提希夫人的《日想觀》，此圖右側近景是傲岸高聳的山崖欲崩，中間一河蜿蜒流向遠方；左岸則是遼闊的原野。莫 172 窟南壁東側的《日想觀》的左右配置則反是。又，莫 320 窟北壁的《未生怨》，左右兩側是高聳的山岩，中間是一河流向遠方，遠處是遼闊的原野，地平面上則有佛陀莊嚴浮現。而這樣的構圖模式，與上述韓休墓的獨屏山水畫以及日本正倉院的《騎象奏樂圖》同類，可見這種圖式，不僅是後來敦煌其他壁畫中《日想觀》與《未生怨》的常見模式，也極可能是唐代山水畫所流行的構圖模式。

二、論畫水之變

張彥遠說李思訓：「其畫山水樹石，筆格遒勁，湍瀨潺湲。」《宣和畫譜》則云：「天寶中，明皇召思訓畫大同殿壁兼掩障，夜聞有水聲，而明皇謂思訓通神之佳手，詎非技進乎道。」[79]可知唐代李思訓等名家的畫水水平應該已經達到很高的造詣，但是因為沒有公認的真跡傳世，所以我們無法找到相關的視覺圖像來與文獻對讀、印證。然而這個缺憾，卻可以從敦煌壁畫得到很大程度的彌補。

圖 12　莫 172 窟的曲流波瀾-局部（取材於《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》）

盛唐的敦煌石窟壁畫的繪水圖像，在質量上都取得非常高的成就。就以創制於唐玄宗天寶年間的莫高窟 172 窟的作品群，就可得到充分的

[79] （宋）徽宗及其內臣所編，王群栗點校：《宣和畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2012 年），頁 99。

證明。以下以《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》[80]為根據，先將相關的作品資料羅列於下，然後再擇重點予以論述。

1.莫 172 窟東壁北側的五台山景色（頁 135-137）。
2.莫 172 窟東壁南側的高山大河（頁 138-139）。
3.莫 172 窟南壁東側的長河落日（頁 142）。
4.莫 172 窟北壁東側的長河落日（頁 143）。
5.莫 172 窟北壁西側的宮殿外的山水（頁 147）。
6.莫 172 窟北壁與南壁的淨水池（頁 152-153）。

這些壁畫山水雖然只是佛教經變主題的背景而已，但是畫家卻也對其投注了心力，高度展現了的流水的形色與動勢。其中尤以上述「1.敦煌 172 窟東壁北側的五台山景色」一幅描寫《文殊變》的壁畫最為波瀾壯闊。（圖 12）觀其河道的走勢，類似現代地理學上所謂的「曲流地形」，溪水從畫面右上方蜿蜒而來，遇到了近處山陵的阻擋，然後在沖激、侵蝕而造成斷崖地形之後，再迴轉往左上方奔流而去。畫面上這道狀似 U 字形的曲流，畫家只在底部（近處）的山崖轉折沖激處畫有洶湧的波瀾，而在兩端漸遠的河面則平靜無波，這不只是因為「遠水無波」[81]的畫法，也因河水流經的遠方是平原地形故靜淌無波。可見畫家的構圖非常精確，完全符合自然法則。而更令人激賞的是，畫家以濃淡暈染的方式，在波瀾向陽面製造出反光的效果，產生波浪的立體感，誠為非常高妙的筆法。所以金維諾（1996）有云：

> 在早期山水畫中，……對於多變的水的描繪，常常代表了當時最高技藝。畫上不同的波紋、漣漪，表現了畫家的心靈，表現了自然的生意。段成式《西陽雜俎》記述三階院西廊下范長壽所畫《西方變及十六對事》，稱讚說：「寶池尤妙絕，，諦視之，覺水入深壁」，就是對當時藝術成就極形象的評述。而這種實例，我們今天還能從第

[80] 敦煌研究院主編：《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》（香港：商務印書館，2002）。
[81] 宋・郭熙：《林泉高致・山水訓》，頁 53。

172 窟淨土變上看到。[82]

可見在唐玄宗天寶時期，敦煌壁畫的畫水造詣已經達到逼真的程度，甚至四百年後南宋．馬遠的十二《水圖》中所呈現的各式水的情態，也幾乎都可以在盛唐敦煌壁畫中找到相彷彿者。以下且先就水圖中的經典之作—馬遠的《水圖》略作介紹，相較之下，便可清楚認識敦煌繪水圖像的價值。

馬遠十二《水圖》（北京故宮博物院藏）共十二段，合裱為一長卷。除首幅缺半不見圖名外，其餘十一幅均在圖的左上方書有圖名[83]，依序為：「洞庭風細」、「層波疊浪」、「寒塘清淺」、「長江萬頃」、「黃河逆流」（圖13）、「秋水回波」、「雲生滄海」、「湖光瀲豔」、「雲舒浪卷」、「曉日烘山」、「細浪漂漂」。

圖 13　《黃河逆流》（取材於楊仁愷：《國寶浮沉錄》）

趙聲（2002）認為馬遠《水圖》所繪的這十二種不同形態，敦煌唐代的壁畫早已有之，其文曰：

> （馬遠《水圖》）描繪出水的十二種不同形態，……其中大部分形態都可以在敦煌唐代的壁畫中見到，而敦煌壁畫中水的種類卻遠不止十二種，表明唐代畫水的確已經取得很高的成就。[84]

趙聲良上述所言，主要是針對水的形態、圖式而言，若就意境來說，

---

[82] 金維諾：〈敦煌藝術在美術史研究上的地位〉，收錄於敦煌文物研究所編：《中國石窟．敦煌莫高窟》（五）（北京：文物出版社，1990），頁 189。
[83] 後人根據《水圖》中的鈐印有「壬申貴妾楊姓之章」，所以認為是南宋寧宗皇后楊氏所題。
[84] 敦煌研究院主編：《敦煌石窟全集．18．山水畫卷》（香港：商務印書館，2002），頁 124。

敦煌水圖則不及馬遠的十二《水圖》，但就技法而言卻已達到成熟的位階。試想，距離長安如此遙遠的敦煌石窟，其盛唐壁畫畫水的程度尚且如此，那麼名家之筆又當如何？尤其是隱居在有輞水周流上下的輞川的王維，當他拿起畫筆而畫下他的「輞水淪漣」（〈山中與裴秀才迪書〉）[85]時又會是怎樣的圖式和境界？可以確定的是必定要比敦煌壁畫的水圖要來得高妙許多。

三、皴法的形成

山水畫的皴法，有一個自身的發展過程，以敦煌壁畫而言，最早清楚表現出具有皴法傾向的是莫 217 窟。此窟創制於神龍年間（705-707），其南壁西側是根據《法華經．化城喻品》所畫的經變故事，含有大量的山形圖像。此幅有一個很美麗的特點，即在層層舒緩地的山巒間點綴了許多品種、姿態各異的美麗花樹，而在稜線與稜線之間皆以褐色暈染，使得畫面上的重巒疊障有了立體感，而顯得層次分明。至於幾矗巨大的山崖，則如秋山光和所云：

> 山崖部分，每一重疊的的岩襞均施以淡淡的褐色暈染，再圖以淡墨色以表現凹凸感。尤其是右下方高聳的懸崖部分，以大筆觸的枯筆加以頗有氣勢的墨暈染，甚至顯示出了應當稱之為「皴法」的萌芽……它同正倉院所藏四弦琵琶皮板畫《騎象胡樂圖》等作品所顯示的盛唐樣式的山崖表現有著直接的關係。[86]

在莫 217 窟（705-707）之後，我們緊接著對秋山光和所說「大約建造於開元年間（720-730）的第 103 窟」展開討論。以莫 103 窟南壁的《化城喻品》為例，從皴法的角度來說，此圖最大的特色是在以墨線勾勒山形的輪廓之後，又在山體內部添畫與山勢相順的線條，以表現出山體本

[85] 唐．王維著，清．趙殿成箋注：《王摩詰全集箋注》（臺北：世界書局，1996），頁 258。
[86] 秋山光和：〈唐代敦煌壁畫中的山水表現〉，收錄於敦煌文物研究所編著：《中國石窟．敦煌莫高窟》。

身岩石肌理的陰陽向背，以加強層次感。一如趙聲良所云：

> 在《化城喻品》中，表現旅人在山間行進。人物下部的山丘，沿山的輪廓線有短線條，這是唐代最簡單的皴法，它往往與色彩配合表現出山的立體感。[87]

這樣的線條，我們在韓休墓的獨屏山水，以及富平李道堅墓六屏水墨山水的南二幅都有發現，其作用已經接近後來的披麻皴。

再者，我們更要鄭重地討論創制於開元、天寶年間的莫 320 窟與莫 172 窟，因為其皴法的表現更為明確了。以莫 320 窟北壁的《未生怨》與《日想觀》兩幅來看。其左側近景都畫有一高聳的山崖，而作者都以大筆觸的手法將褐色料或濃或淡的皴擦於峭壁的山體上，造成岩石肌理的明暗分明，產生強烈的立體感，再加上這兩矗山崖頂部均作前傾的額狀崖造型，更使人有怪石崩灘的震懾感。趙聲良在評析此圖時，特別指出了它的皴法的應用，其言曰：「山崖聳立，用熟練的皴法表現裸露的岩石。」[88]而對莫 172 窟南壁東側日想觀故事的山崖用筆時更是熱烈地讚嘆說：「懸崖上清晰的表現出岩石的皴法，不同凡響。」[89]目前學界對敦煌壁畫中是否已經存有成熟皴法的說法，基本上還是持保留的態度，很少人像趙聲良這樣講得斬釘截鐵，這應該與趙聲良對皴法的認知有關，他在《敦煌壁畫風景研究》有言：

> 如果我們把皴法定義為表現物體凹凸感，即立體感的一種技法，那麼唐代山水畫中通過用筆或用墨的濃淡變化，或通過筆法的變化，表現出陰影部分，就是皴法的表現了。當然唐代的皴法中，還很難找出完全與後世的某種皴法相同的皴法來。[90]

---

[87] 趙聲良主編：《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》，頁 107。
[88] 同前註，頁 144。
[89] 同前註，頁 142。
[90] 趙聲良：《敦煌壁畫風景研究》，頁 164。

其實筆者竊以為，敦煌壁畫中皴法用筆中最具後世所謂的皴法特徵者，應是莫 172 窟東壁南側的普賢經變（見圖 14）的一處懸崖表現，在慣用的褐色用色中，畫師以大筆觸的皴掃填滿整個山崖面，其用筆的方向都是由左下重墨落筆而往右上輕揚淡出，與後世的斧劈皴幾乎如出一轍，差異處只在用色與用墨之別。一般都把皴法認為是屬於水墨的一種特色筆法，其實根據敦煌壁畫的實物資料，皴法早應用於青綠山水之中，所以趙聲良曾特別指出：

圖 14 莫 172 窟東壁南側（取材於《敦煌石窟全集・18・山水畫卷》）

> 總之，在唐代以來（敦煌）的絹畫及壁畫等例證中，我們可以看出，至少在盛唐階段（8 世紀），皴法已經在繪畫中普遍的運用了。而且，皴法並非是由於水墨畫產生才開始的，最早是用於著色繪畫當中。[91]

趙聲良透過敦煌青綠山水所得到的體認—「皴法並非是由於水墨畫產生才開始的，最早是用於著色繪畫當中。」似乎沒有得到學界太大的迴響。但是趙聲良所謂皴法起於著色畫的說法，徐復觀先生早就提過類似的觀念，其文曰：

> 正如荊浩《筆法記》中所說：「吳道子有筆而無墨」；無墨，即不易表現出山水的量塊及其陰陽向背；山水的形貌不完。李思訓李昭道父子，以金碧青綠入畫，不僅是為了色澤之美，而且也實為後來皴染之先河，彌補了上述的缺點，所以彥遠說「山水之變，始於吳，

[91] 同前註，頁 168。

成於二李。」[92]

就敦煌壁畫而言，許多唐代壁畫的保存，尤其顏色的清晰度都比中原發掘的唐墓壁畫好，所以在皴法的判斷上就顯得比較確實。透過上述秋山光和、趙聲良與筆者的論述，可知盛唐敦煌壁畫的山水圖像中的皴法已經形成。若把敦煌壁畫相對於兩京山水名作可能有的「滯後」現象，以及前者出於畫工而後者出於名家手筆的不同納入考量，我們可以相信在代表盛唐主流畫風的兩京名家作品中的皴法，一定比敦煌壁畫成熟、完善，而這也就意味著王維的畫作確實可能存在相當成熟的皴法，而不只是所謂「原始的皴法」。這個結果，也讓後世以「王維的時代不可能有如此成熟的皴法」而輕易否定王維的傳世作品的說法受到挑戰。

雖然敦煌壁畫可以提供我們大量關於盛唐山水圖象在風格與技法的實物證據，但是卻也不可簡單的將它與盛唐山水畫的真正水平畫上等號。原因為何?敦煌壁畫，其質量固然精彩，但限於地處偏遠，一般說來，應非一流的畫師所作。再者，如石守謙所言：「敦煌畢竟距離長安甚遠，如何可依之而論二李一吳的山水之變？」[93]所以當我們透過敦煌壁畫的山水圖像來探求盛唐山水畫風時，對接的重點應在時代的風格特點而非盛唐名家個人的藝術造詣。也就是說，若要根據敦煌壁畫的作品，進一步探求盛唐中原名家如吳道子、王維等人的作品風格時必須非常小心，例如，我們不能將敦煌壁畫中優秀的山水圖像（例如莫 172 窟的《未生怨》與《日想觀》）輕易的等同於盛唐中原名家的作品水平。

五、結論

從西方風格分析的理路出發，方聞（2017）《心印》有云：「了解荊

[92] 徐復觀：《中國藝術精神》，頁 254。
[93] 石守謙：〈山水之史—由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至 13 世紀發展〉，《中國史新論（美術考古分冊）》，頁 389-340。

浩山水畫風格的最佳方式，是分析已確定為荊浩時代的作品。」[94]基於同樣的研究脈絡，筆者認為今日要了解以山水名家吳道子、李思訓、王維等人的作品所共構而成的盛唐山水畫風的最佳方式，就是分析已確定為盛唐時代的作品。在唐畫卷軸山水幾乎不存的情況下，通過考古出土的唐墓壁畫以及敦煌壁畫的山水圖像，可以推測出盛唐山水畫在藝術表現上的時代特點，「再對照畫史著作，甚至可以推測出一些名畫家的作品特徵。」[95]依據這樣的研究進路，並經過上述各節的論述後，可以總結來看本文的研究成果。

三個盛唐初期的太子墓所突顯的山水之變，主要有線條用筆之變與繪樹之變，而這些變的內容，後來都成為盛唐山水畫風的重要內涵之一，並由此共構出盛唐山水畫風的時代特色。以表現山水圖像的線條之變來說，可見線條從春蠶吐絲的柔美到剛勁或秀勁的變化。此外，章懷太子墓與節愍太子墓的樹木圖像表現出令人耳目一新的視覺經驗，因為不管是外型與樹種，它們都已遠遠的超越魏晉的「列植之狀，則若伸臂布指」以及隋、唐初的「繪樹則刷脈鏤葉，多棲梧苑柳」的稚拙或做作。且看章懷太子墓與節愍太子墓的喬木古樹，或昂揚挺拔，或虬屈蒼勁，既體現山中曠野的野逸，也使人感受到歲月風霜所淬煉出的古韻天然。盛唐繪樹造詣的實物證據，不僅體現在宮廷畫師的太子墓壁畫，也體現在由民間畫工所彩繪的敦煌壁畫中，且看盛唐莫 217 窟南側西壁天然多姿的花樹圖像、莫 148 窟北壁的松樹圖像，就可以知道盛唐時的繪樹造詣已經達到令人驚喜的水平。

韓休墓的獨屏山水畫最重要的意義，是在紀年清楚的情況下，為後世表顯出在開元二十八年（740）已經有獨立山水畫的出現，而不再只是其他主題的陪襯而已。它的空間構圖表現出一種夾岸為谷的圖式，而創制於開元二十六年的富平李道堅墓的六屏水墨山水與開元、天寶間的敦

[94] 方聞：《心印—中國書畫風格與結構分析研究》（上海：上海書畫出版社，2017），頁 51-52。
[95] 趙聲良：《敦煌壁畫風景研究》，序論，頁 19。

煌莫 172、320 窟的《日想觀》與《未生怨》，以及日本正倉院《騎象奏樂圖》也都是這種空間構成，可見這種可以呼應畫史文獻中所謂「咫尺重深」的景深構圖，應是盛唐流行的一種圖式。由於有盛唐這種空間景深的完成，也才有後來郭熙《林泉高致》中的三遠說（平遠、深遠、高遠）的理論歸結。此外，它的用色也有別於太子墓的青綠重彩而明顯呈現出一種淡設色的風格。

富平李道堅墓是目前所發現的最早的獨立的水墨山水畫，它的發現的巨大意義是為我們昭示了原來在開元二十六年（738）由民間畫工所畫的墓室壁畫就有如此成熟的水墨山水，而且三遠皆備。此外，可以看出它已經使用了接近成熟的皴法以顯示山體的層次與山石的紋理，須知，畫工在墓室壁畫的書寫材質是粉牆土壁，並不適合水墨暈染與皴筆，所以我們有理由相信，長安、洛陽的山水名家的紙絹山水之作應該會有更成熟、更出色的皴法表現。將此圖與畫史文獻對讀，可以發現它的風格應該類似朱景玄論吳道子的「只以墨蹤為之」，也就是後來荊浩論吳道子所說的「有筆無墨」。顯然，盛唐中期的吳道子在筆情墨韻的不足之處，就有待於盛唐後期的王維、張璪[96]來接續完成了。

敦煌石窟的盛唐窟除了在繪樹的表現出色之外，在空間景深的創造方面也有如韓休墓獨屏山水畫的夾岸為谷的空間構圖，此外，也表顯出幾許初步的皴法。但就山水之變的角度來看，其最獨到的是關於繪水的造詣，以莫 172 窟為例，其中就有多幅圖像可以凸顯繪水的造詣，而且其形式的多樣性甚至可以拿來和南宋馬遠的十二《水圖》相提並論。試想，敦煌地處邊陲，距離兩京遼遠，而由民間畫工所繪製的水的形象尚且如此高妙，更何況京畿的名家手筆。

總之，因為畫工與文人畫家之別、創作環境與繪畫材料之異，所以

[96] 張璪的年代與王維（701-761）同期而稍後。根據張彥遠所云：「（張璪）破墨未了，值朱泚亂京城（783-784）騷擾，璪亦登時逃去。」故知王維去世後二十年張璪仍有作畫的行為。唐・張彥遠著，承載譯注：《歷代名畫記》，頁 531。

墓室壁畫與敦煌壁畫往往少了名家作品的筆情墨韻。有了這樣的認識，我們便知道應該以什麼態度、方式來處理唐墓壁畫、敦煌壁畫、畫史文獻和盛唐主流畫風所從出的名家山水畫之間的對讀關係。即，從唐墓壁畫以及敦煌石窟所看到的線條用筆、空間構圖、用色濃淡、水墨暈染與圖式以及山水畫的母題包括山、水、樹、石的造型與技法，是可以直接與盛唐名家山水的構圖與筆法來對讀的，因為它們在藝術表現上已經體現出時代的特點；但是名家山水的筆情墨韻與獨特意境則應該以時代相近的畫史文獻[97]的評述為主要參悟的依據。例如以王維的山水畫來說，其在畫面形制上所體現的構圖、用色、用墨與筆法等特點（即「形式風格」），應該不離上述唐墓與敦煌壁畫所表現出的時代特點（當然會更精微上乘一籌），但屬於王維山水畫的個人風格與獨有意境的推求則有賴於對畫史文獻的揣摩與領悟，例如劉昫《舊唐書》論王維「筆蹤措思，參於造化，……雲峰石色，絕跡天機。」[98]如此藝成見道的贊詞，不只強化了王維成宗作祖[99]的資格，也指引了後世文人畫的最高境界。

[97] 五代荊浩的《筆法記》亦可以「唐畫史文獻」視之，因為荊浩《筆法記》中有云：「水墨暈章，興我唐代」，可見其自視為唐人。

[98] 後晉．劉昫：《舊唐書》，《二十五史》（臺北：台灣商務，1981），列傳一百四十下，頁 2523。

[99] 明．董其昌推王維為文人畫與南宗畫之祖。見董其昌著、屠友祥校注：《畫禪室隨筆》（上海：上海遠東出版社，2011），頁 128、133。

參考文獻

一、古籍文獻（按朝代先後與作者姓名筆畫順序由少至多排列）

唐‧王維著、清‧趙殿成箋注。**王摩詰全集箋注**。臺北：世界書局，1996。

唐‧張彥遠著，承載譯注。**歷代名畫記**。貴陽市：貴州人民出版社，2009。

唐‧封演。**封氏聞見記**。北京：中華書局，1985。

唐‧李肇。**唐國史補**。臺北市：世界書局，1968。

後晉‧劉昫。**舊唐書**。**二十五史**。臺北：台灣商務，1981。

五代‧荊浩。**筆法記**。盧輔聖。中國書畫全書。上海市：上海書畫出版社，2009。

宋‧郭熙。**林泉高致**。濟南市：山東書畫出版社，2012。

宋‧郭若虛撰、王群栗點校。**圖畫見聞志**。杭州市：浙江人民美術出版社，2013。

宋‧沈括。**夢溪筆談**。揚州市：江蘇廣陵古籍刻印，1997。

宋‧蘇軾。**東坡題跋**。上海：上海遠東出版社，2011。

宋‧徽宗及其內臣所編、王群栗點校。**宣和畫譜**。杭州市：浙江人民美術出版社，2012。

元‧湯垕。**古今畫鑒**。盧輔聖。**中國書畫全書**。上海市：上海書畫出版社，2009。

明‧詹景鳳。**詹東圖玄覽編。黃賓虹、鄧實。美術叢書**。臺北市：藝文印書館，1975。

明‧董其昌著、屠友祥校注。**畫禪室隨筆**。上海：上海遠東出版社，2011。

二、近人論著部分（依作者姓名筆畫由少至多排序）

中國美術全集編輯委員會編（1989）。**中國美術全集‧第 12 冊‧繪畫編**。臺北市：錦繡出版社。

井增利、王小蒙（1997）。富平縣新發現的唐墓壁畫。**考古與文物，4**，8-11。

方聞（2017）。**心印－中國書畫風格與結構分析研究**。上海市：上海書畫出版社。

王去非（1980）。〈試談山水畫發展史上的一個問題—從「咫尺千里」到「咫尺重深」〉。**文物，12**，76-81。

王伯敏（1997）。**中國繪畫通史**。臺北市：東大圖書。

史葦湘（2001）。**中國敦煌壁畫全集（6）**。天津市：天津人民美術出版社。

吳新林（2014）。早期山水畫中的樹木造型。**藝術教育研究，7**，29-30。

李星明（2005）。**唐代墓葬壁畫研究**。西安市：陝西人民美術出版社。

金維諾（1997）。敦煌藝術在美術史研究上的地位。**美術研究，2**。38-42。

俞劍華（1998）。**中國古代畫論類編**。北京：人民美術出版社。

孫志虹（2004）。從陝西富平唐墓山水屏風畫談起。**文博，6**，48-53。

徐邦達（1980）。王維江山雪霽圖原底、後摹本合考。**社會科學戰線・歷史學，3**，227-235。

徐復觀（1988）。**中國藝術精神**。臺北市：學生書局。

徐濤（2001）。呂村唐墓壁畫與水墨山水的起源。**文博，1**，53-57。

秦漢元（2018 年 2 月 2 日）。陝西發現現存最早唐墓山水屏風壁畫。**新華社-新華網**。取自 http://www.xinhuanet.com/2018-02/02/c_1122360416.htm

陝西省考古研究院編著（2009）。**壁上丹青：陝西出土壁畫集**。北京：科學出版發行。

陝西省博物館唐墓發掘組（2002）。**中國考古集成**。鄭州市：中州古籍出版社。

陝西歷史博物館編（2006）。**唐墓壁畫國際學術研討會論文集**。西安市：三秦出版社。

張建宇（2018）。敦煌隋至盛唐壁畫中的山水之變。**南京藝術學院學報，**

1，86-92。

陳傳席（2011）。**中國山水畫史**。天津市：人民美術出版社。

敦煌文物研究所編著（1990）。**中國石窟・敦煌莫高窟**。北京：文物出版。

敦煌研究院主編（2002）。**敦煌石窟全集・18・山水畫卷**。香港：商務印書館。

賀西林（2016）。**山水之變－韓休墓壁畫的啟示**。【2016 年陝西歷史博物館壁畫論壇國際學術研討會現場演講稿，雅昌講堂 3558 期】。取自 http://video.artron.net/20170126/n905534.html

敬澤昊（2017 年 7 月 11 日）。唐高祖曾孫墓重見天日 山水壁畫或為中國現存最早。**西部網-陝西新聞網**。取自 http://news.cnwest.com/content/2017-07/11/content_15145133.htm

楊仁愷（2007）。**國寶浮沉錄－故宮散佚書畫見聞考略**。上海：上海古籍。

趙聲良（2005）。**敦煌壁畫風景研究**。北京：中華書局。

劉呆運（2015）。韓休墓出土山水圖的考古學觀察。**文博，6**，26-30。

鄧喬彬（2013）。**中國繪畫思想史**。蕪湖市：安徽師範大學出版社。

鄭岩（2009）。壓在“畫框”上的筆尖：試論墓葬壁畫與傳統繪畫史的關聯。**新美術，1**，39-51。

鄭岩（2012）。**翰墨薈萃：細讀美國藏中國五代宋元書畫珍品**。北京：北京大學出版社。

鄭岩（2015）。唐韓休墓壁畫山水圖芻議。**（北京）故宮博物院院刊，5**，87-109。

冀浩凡（2014 年 11 月 18 日）。西安發掘唐宰相韓休墓 現唐代最早獨屏山水壁畫。**中國新聞網**。取自 http://www.chinanews.com/cul/2014/11-18/6785820.shtml