

法庫葉茂臺遼墓出土兩幅古畫

在中國繪畫史的價值與意義

／林明賢

一、前言

在中國歷史的發展與演變中，唐末與東漢末年頗為相似，中原又進入另一個政治紛亂的時期，不同的是東漢末年中原境外沒有強鄰，唐末卻有東北方興起的遼國（契丹），乘中原分裂也積極加入戰亂，而建立起了自己的政權。自西元九〇七年起至九五九年止的五十三年中，史家稱為「五代十國」的階段，雖然政局紛擾朝代更遞頻仍，但此一時代卻是中國繪畫史的一大關鍵，幾個影響宋代繪畫的畫家如荆浩、李成、董源、黃筌、徐熙等，都是生活在這一時期。由於傳世畫蹟難以得見，我們僅能從幾張摹本、仿本或文獻記載中去揣摩他們的繪畫風格，因此對於生活在十世紀的畫家及其繪畫，我們實在無法有一明確的憑據來說明。自西元一九七四年遼墓出土的兩幅立軸古畫，

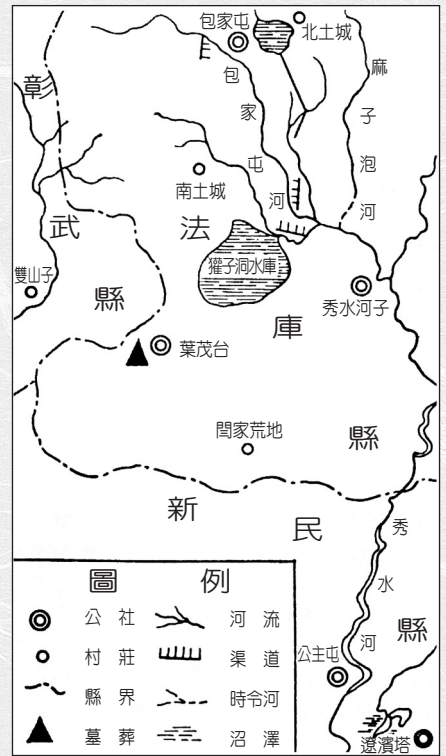
遂提供我們對此時期的繪畫有一新的思考方向。本文先行論述此兩幅立軸古畫之發現，並說明其創製的時代背景與環境關係，進而分析了解其在中國繪畫史的價值與意義。

二、兩幅古畫出土之經過及其它

西元一九七四年春天遼寧法庫葉茂臺發現一處遼墓群，都是屬於貴族蕭氏的家族墳地。其中以第七號墓保存最為完好。（註一）墓葬地點葉茂臺，在遼寧省法庫縣的西南方（圖一），墓室主可能是遼州的統治者。死者是一名遼貴族婦女，從墓葬有刻絲金龍紋屍衾等貴重物品看來，或和皇室有一定關係。（註二）此墓經由遼寧省博物館、鐵嶺地區群眾藝術館和法庫縣文化館的文物工作者進行挖掘，從四月二十一日到五月十五日結束，共費時二十五



圖二 葉茂台遼墓主室門東側壁畫



圖一 葉茂台遼墓位置示意圖



圖三 葉茂台遼墓棺室右窗欄板壁畫〈騎獵圖〉

天。總計出土文物有瓷器三十六件，漆器二十餘件，壁畫六幅，掛軸二幅。壁畫中保存較好的有四幅，分別畫於主室門東西兩側和左右耳室門外北側及南側。描繪侍立或捧物男女僕婢，以線條勾勒輪廓之後再填彩，畫法樸素，人物臉部都是豐頤肥頰，婦女雙頰全塗紅粉，頗有唐俑風格（圖二）。另畫於棺室右窗欄板的〈騎獵圖〉，以墨線勾勒兩人三馬逐獸狀，用筆率意造形純樸（圖三）。（註三）在這些陪葬品

中，以兩幅掛軸最受矚目，一是山水畫，二為花鳥畫。從發現的位置可以確定兩幅畫軸在入葬時是東西對面懸掛著，出土時在棺槨的東側山壓槽坊下發現山水畫，畫軸脫裱，已墜落在木板上面。畫的天杆和天頭綾裱通過原來的線繩，仍懸掛在先前的鐵釘之上。至於花鳥畫，則發現於木房西側槽坊下的木板上。（註四）殉葬習俗似乎隨著人類進入文明就已經開始，自新石器時代就存在，孔子：「為芻靈者善，為俑者不仁。」孟子〈梁惠王〉：「始作俑者其無後乎」。「俑」，即是木偶，為其象人而用之於殉葬，故從人。（註五）「俑」，就是以人為陪葬者的代替品，這樣的行為姑且不論是宗教信仰或是輪迴、復活說，其主要的目的就是在死後仍想保有生前奢華的生活。因此，當人死後就有大量的隨葬品入葬，墓室的陳設亦如地上的陽宅，我們從出土的戰國楚墓的帛畫、秦皇陵的兵馬俑及漢馬王堆墓室等可獲得證明。在大量出土古墓中雖有大批陪葬文物，有關繪畫者，以壁畫與絹畫較為常見，而墓室壁畫之發端於人類對自身最後歸宿場所的裝飾。從觀念形態的角度來考察，是有神論和祖先崇拜的產物。（註六）在現有出土的古墓繪畫，以墓室壁畫所佔的比例最多，最為精美者為隋唐墓室壁畫，如唐懿德太子墓，墓道兩側壁畫場面壯觀，繪製規模浩大，或許與隋唐時期壁畫藝術鼎盛有關，在唐·張彥遠《歷代名畫記》

卷三〈兩京外州寺觀畫壁〉就記載多位畫家從事壁畫的創作。（註七）絹畫則有新疆吐魯番阿斯塔那村古墓群第三三〇號墓出土的〈無樂屏風〉六扇絹畫，是初唐時期的繪畫精品。（註八）然屬畫軸者卻不多見。有之，僅在江蘇淮安北宋殿直楊公佐墓，葬於紹聖元年（西元一〇九四年），東室內發現有木畫軸一件，一軸頭已朽落，想當時曾以畫隨葬，畫今已不存了。（註九）及西元一九七〇年發掘的明魯荒王朱檀墓，隨葬品中有宋元畫卷四幅（其中一卷已腐朽）。（註一〇）這些畫軸並未懸掛於墓室之中。

由以上考古實例我們了解，用畫軸殉葬，葉茂臺第七號遼墓雖不是僅有的一例，但將作品展開懸掛與陽宅中掛畫情形一樣者，在以往出土的畫作狀況中未曾出現過，這樣的陳列方式（在葉茂臺七號遼墓）此為首例，這種展開懸掛的方式是否有其特殊的意涵？從出土至今相關研究並未對此問題提出論述，我以為此種懸掛形式，可能只是為了使死者覺得依稀似人間；另一個原因是營建此墓的主人對此墓的設備足以做到防潮防腐的程度；最有可能的一種原因是死者生前深度欣賞此二件作品，到了不能須臾離目的程度，後死者才有了如此陳設的構想，這又使我們聯想到另一個問題是，此畫入葬前是否曾為「永保用之」加了一些保護安全措施？若有之，則又是另一值得研究的大問

題了。楊仁愷曾提出這兩幅畫作之所以能保存至今是與木棺房有關，（註一一）這就是就保存的觀點而言，並未提到兩幅作品以懸掛方式隨



圖四 葉茂台遼墓棺床小帳

葬是否與墓棺房有關的問題。在歷代墓室棺床小帳的運用，葉茂臺七號遼墓並非首例，但像遼墓出土這樣完整的木建構構還是第一次，（註一二）小帳的建築為九脊頂，面闊三間，進深兩間，周圍是板壁，放置在一張外有圍欄的木棺床之上（圖四）。（註一三）如此完整的建築型式，宛如陽宅的空間，若僅就墓室環境而言，木構小帳建築的出現可能是將這兩幅畫作以懸掛方式殉葬的主要因素，這是我從客觀的墓室環境所作的推論；但真正的懸掛原因是否有其特殊的意涵？可惜此一問題不見有人提出，本文也只有「捨而不論」了。

這兩幅古畫雖出土於遼墓，但繪畫形式與中原風格頗為相似（尤以〈深山棋會〉為甚）。以下將兩幅作品描繪內容簡略敘述：

（二）〈深山棋會圖〉（圖五） 規格：縱一五四·二公分，橫五四·五公分，形式：掛軸，材料：絹本，款識：無落款及鈐印，現藏於遼寧省博物館。（註一四）本幅作品遠處山峰以青綠色賦彩，上方畫突起峭峰數座，除遠山的石青石綠和樓閣的硃砂尚保存鮮明色調之外，其它部分皆因年代久遠褪色而變得黯淡。中間左邊山崖上有松林樓閣，前有三入，兩人對坐下棋，右側有一童僕侍候，崖下隧道處關一門，門外有一高仕拄杖，後隨小童二人各負琴囊和酒罈，似來赴琴棋酒會，這樣的主題描繪與五代詩人孟貫「負琴兼杖藜，特地過岩西」

的意境相似。(註一五)右邊山崖只露一角，上有松林，下畫山溪流。其中青綠之遠山象徵高古之意，亦是古代仙境慣用之色彩，再者童子持酒罈，山上對弈圍棋，皆道家超越凡俗之象徵，因此〈深山棋會〉可能與道家隱逸精神有關。(註一六)

從上所述，畫家客觀而完整地將景物以平鋪直敘方式描繪出來，是一幅敘述性的畫。遠景主峰高聳，出現在畫面的中軸線上，前中的山頭都有松樹點綴，此圖雖然構圖鬆散，筆觸和林木變化較少，但技法熟練，並無初期山水畫應有的稚拙現象。



圖五 遼 深山棋繪圖 遼寧省博物館藏

(二)〈竹雀雙兔圖〉(圖六) 規格：縱一五·五公分，橫六〇·二公分，形式：掛軸，材料：絹本，款識：無落款及鈐印，現藏於遼寧省博物館。(註一七) 本幅作品是一設色花鳥畫，畫幅上方畫雙鉤竹子三竿，中間為高，左右兩竿分呈放射狀斜出，每竿上皆立麻雀一隻，姿態不一，左邊一隻以俯視姿態注視地面花草，中者則屹立枝上靜止不動，似呈安休狀態，右者則正梳理羽毛，姿態自然生動。動靜之間呈明顯對比。下方兩隻兔子右者正在吃草，左者前腿伸出，頭往前仰，似乎在注視什麼，或與左上方俯視的麻雀相呼應，神態生動

頗具趣味。地上畫有野花三株，左為蒲公英、中為地黃、右為白頭翁，（註一八）作者將自然野趣安靜祥和的畫面充分的表現出來。技法是以雙鉤略施淡彩描繪上方的竹子，而以石綠點染野花。主景屹立在畫面中央，形成左右對稱，景物和筆觸俱不互相重疊，這是一種具有特色的表現手法，雖然技法較顯稚拙，且裝飾性很強，但已然形成了一幅獨立完整的作品，具備了「全景」花鳥畫的風貌。但風格上看來與中原系統顯然不同。

由描繪內容我們得知，這兩幅畫作均有一個明確的主題，是典型的「標題畫」，這種有



圖六 遼竹雀雙兔圖 遼寧省博物館藏

主題性描繪，在北宋之前的畫作均屬之。兩幅畫作雖無款與印，但繪畫形式風貌完整，又屬陪葬物，也非大家畫作，因此，有關畫作的真偽已不是問題，而其創作年代才是我們關心的議題。也因畫作是出土文物，年代問題已有較明確的論斷，依據〈法庫葉茂臺遼墓記略〉分別從墓室結構、陪葬物品及棺床等客觀相關條件分析，墓室形制接近赤峰駙馬墓（西元九五九年，遼應曆九年），是屬遼代前期的墓葬形式。從遺物探討瓷器論雞冠壺也接近駙馬墓，屬於早期的雞冠壺形制，棺床小木帳的結構手法樸素大方，也保留著遼代早期建築的風格。

綜上所述，大多數研究者推論，此墓的時代應是遼代前期。其上限可能略晚於西元九五九年赤峰駙馬墓，下限一般不晚於西元九八六年的耶律延寧墓，最晚也不會晚到遼聖宗耶律隆緒統和後期。（註一九）從畫作本身風格考定其創作年代，楊仁愷考定山水畫〈深山棋會〉約西元九四〇—九六八年之間（後晉天福即遼會同年間），花鳥畫〈竹雀雙兔〉之創作年代可能稍晚，但下限也不致晚於北宋太平興國初年，即遼保寧後期，也就是西元九七九年左右。（註二〇）據此，我們可以確定這兩幅立軸其繪製時間應不晚於西元九八〇年。既然年代（西元九八〇年）與真偽均毋庸置疑，是十世紀的作品，因此，這兩幅立軸是研究繪畫史難得的第一手資料，雖然不是名家的精品，但已足讓我們以此為憑，來探討此一時代（五代）的繪畫風貌。

三、地緣關係及五代、北宋、遼之縱橫交錯

在探討這兩幅立軸與五代繪畫的關係之前，有必要將這一時期中原與遼代的地理位置與政權作一簡略說明。西元九〇七年唐朝滅亡，契丹族八部推選耶律阿保機為可汗，經幾年的擴展壯大建立國家的條件成熟，於西元九一六年仿照中原王朝的模式稱帝建國，國號契丹（西元九四七改稱遼，西元九八二年復稱契

丹，西元一〇六六年又稱遼），從此，遼由游牧轉向定居生活，至遼聖宗時採漢人韓德讓等建議實行一系列文化改革，使遼代發展到前所未有的高峰。遼代建國期間約與五代及北宋並置，在這紛擾的年代雖然戰事不斷，彼此文化之交流亦應有之，而繪畫之間的影響更是我們關心的議題，從遼（西元九〇七—一一二五年）、北宋（西元九六〇—一一二七年）立國年代看，遼的前期是與五代交流，至遼穆宗晚期北宋國祚立（詳如宋遼紀元對照表，表一），宋、遼方有接觸，直到西元九七九年宋太宗滅北漢，才結束五代十國分割的局面，宋王朝正式代表中原。所以談到宋、遼文化交流，應說是西元九七九年以後。本文所探討之遼寧葉茂臺遼墓出土的兩幅立軸古畫，繪製時間的下限約於西元九八〇年前後，由上所述以立國年代推論，兩幅古畫的風格如受中原繪畫的影響，較之宋畫應與五代繪畫關係較大。

從地理環境觀察，遼雖興起於東北，但其積極拓展疆土與政治勢力，耶律阿保機於西元九〇五年就與雄據山西的晉王李克用結盟，並約為兄弟。到耶律德光當政時，由於後唐內爭，石敬瑭極需外援，遂向耶律德光稱臣，以換取遼出兵中原支持石晉政權。（註二一）在西元九三六年的協定中，除每年進貢絹外，割燕雲十六州予契丹（遼），使遼的勢力擴展到河北和山西北部，這一地區包括長城以南一線

宋遼紀元對照表

表1

北宋皇帝	太祖	太宗	眞宗	仁宗	英宗	神宗	哲宗	徽宗	欽宗
西元	960~ 975	976~ 997	998~ 1022	1023~ 1063	1064~ 1067	1068 1085	1086~ 1100	1101~ 1125	1126~ 1127
北宋 遼紀元	宋 960-----1127 遼 907-----1125								
西元	907~ 926	927~ 947	947~ 951	951~ 969	969~ 981	982~ 1031	1031~ 1054	1055~ 1101	1101~ 1125
遼代皇帝	太祖	太宗	世宗	穆宗	景宗	聖宗	興宗	道宗	天祚皇帝
本表製作係參考陸峻嶺、林幹合編《中國歷代各族紀年表》，台北，木鐸出版社，民國71年。及陶晉生《中國近古史》，台北，東華書局，民國68年10月。									

的領土，連今日的北京在內。由於遼國政權迅速的擴展，國勢遠超過中原政權，大有取而代之成爲當時國際系統的領導地位之勢。（註二）遼版圖擴展之後，建立上、中、東、下四個都城，這四個都城是當時遼的政經中心，從漢、遼文化互動關係看，其中東京遼陽府（今遼寧遼陽）與南京析津府（今北京）相距最近。《契丹國志·四京本末》記載南京工藝美術最盛，這是當時遼取得燕雲地區之後仍保留原後唐的政權組織，統治方式與當地經濟發展相適應，因此，使得這一地區的經濟在戰亂之後也迅速地恢復和發展，文化活動得以持續發展所致。葉茂臺遼墓的地點就隸屬於東京遼陽府的範圍，雖然這兩幅掛軸出土於遼寧，但就地理環境與政權的關係看，遼與中原是彼此相連、互爲影響的。

由於兩幅掛軸繪製年代（西元九五六一八九八〇年）與五代繪畫有極密切的關係，因此，我們有必要對五代繪畫發展概況略作說明。一般研究中國繪畫史者均認爲，中國繪畫係由人物畫開始而後才有山水、花卉：等，這是從畫種的發展來觀察的。若以美學觀念的變化來分析，大致可分爲三個時期：一、象徵型時期：夏商周以青銅器紋飾爲代表。二、寫真型時期：自漢至唐的人物母題爲中心。三、寫意型時期：以山水母題爲中心的寫胸中逸氣爲目的。（註二三）從以人物中心母題轉向以山

水為中心母題之轉變，也意味著繪畫已由規鑑教化功能趨向藝術的表現，這一轉變應始於五代。除此之外，羅越〈中國繪畫演變三階段與內容〉提到第一階段：裝飾藝術（自新石器時代至周代末）、第二階段：圖畫藝術，形像性（自漢至宋）、第三階段：圖畫藝術，超形像性（自元至清）（註二四），五代繪畫雖然延續唐代寫真傳統，釋道、人物畫大多模仿唐畫。但在山水畫卻起了很大的改變，歷代文獻對這時期繪畫演變的記載並不完整，僅宋劉道醇《五代名畫補遺》續胡嶠之書補錄二十四人，唯胡嶠著作已不見，故五十年寥寥僅此云。（註二五）

唐·張彥遠著《歷代名畫記》，止於大中元年（西元八四七年），唐末的繪畫他沒來得及記錄。（註二六）對於這一時期的繪畫演變我們僅能從現有少數文獻來分析探討；郭若虛著《圖畫見聞誌》雖成書於宋（熙寧七年，西元一〇四七年），但郭氏在此書第二卷紀藝上卻記載唐末二十七人、五代九十一人，對於這一時期的繪畫演變提供了很重要的文獻史料；郭若虛所記載的畫家活躍於唐末、五代者如荆浩、關仝等，其中荆浩、關仝的山水畫在中國繪畫從寫真型過渡到寫意型起了繼往開來的作用。花卉則有徐熙、黃筌為代表，徐黃異體；徐熙野逸，黃家富貴。徐熙更開一代文人花卉寫意之風，對後世影響很大。鄭昶《中國書學全史》對五代繪畫之評述：「：就技術論，則道釋人

物畫，一承唐賢舊緒，多尚摹寫無新著之進步；而徐黃之花鳥畫與荆關之山水畫，則皆能別創宗派，工奪造化，名當時而範後世，於我國畫史占極重要之位置焉。」（註二七）這兩幅畫軸雖為遼墓出土，然其創作時空背景自不能跳離五代，其繪畫風格與五代之關連性為何？我們將可另闢專題來探討。

四、兩幅出土古畫在中國繪畫史的價值與意義

雖然這兩幅作品是現今傳世少有的五代（十世紀）時期畫作；但從西元一九七四年出土至今已二十六年之久，並未引起廣泛的討論，為此撰文者屈指可數，偶爾論述亦僅作概略的介紹，對這兩幅作品作較全面及深入探討者為楊仁愷先生，（註二八）而宋偉航先生則僅就〈深山棋會〉一圖作形式分析。（註二九）這兩幅古畫雖未引起美術史界廣泛的討論，若將其置於中國繪畫史的長河裏，有其極為複雜的問題需要探討，在此先不論述，本文僅提出幾點來說明這兩幅畫作存在中國繪畫史上的價值。尤其是為研究中土與邊陲地區繪畫發展史提供了極重要的線索。

1、這兩幅立軸屬於五代（十世紀）時期作品，是我們唯一的憑藉。當我們在研究五代繪畫時所面臨的問題，與研究隋唐以前繪畫並無太大的差異，主要是當時畫家流傳至今的作

品甚少，有之則因無明確款誌印記（北宋以前畫家沒有落款的習慣），（註三〇）所以，現今傳世的五代畫作如董源或荆浩等人的作品，大都不能開門見山的被斷定，對這時期作品的研判大都根據文獻記載及傳世作品（可能是後代仿作或模本）來推測屬於誰的風格，在過去，西方以至日本的藝術史學者多數對董、巨名下的作品持懷疑態度，認為如荆浩的〈匡廬圖〉、巨然的〈秋山問道〉等山水畫在五代期間不可能達到那樣成熟風貌的水準而質疑，而以傳董源或傳荆浩的作品稱之。但自〈深山棋會〉（竹雀雙兔）這兩件作品出現後，我們再也不會懷疑五代大家的山水（如荆、關、董、巨等）確已達到相當完美的程度，（註三一）其便成為我們研究十世紀（五代）時期繪畫的重要憑藉，雖然不是佳作，但風格形式卻已相當穩定，足以代表某種畫風。一件傳世繪畫作品，當我們利用它來說明繪畫史上的一定問題時，首先要多方面來考驗證其時代和真偽。因為傳世文物不像出土文物那樣有可信的時代依據，這兩幅立軸是出土文物，正好提供了一個合理的憑藉。

2、提供我們研究中國繪畫的一個新的思考方式。以往研究中國繪畫史均以中原繪畫為中心，這種以漢族為中心的史觀，應是受傳統中國思想家和史家視統一帝國及其維持的朝貢制度為理想，而以與外族建立平等關係為恥辱

的觀念所影響。這種觀念可追溯到古代儒家遵崇王道的態度。儒家的理想是要以高度的文明和道德去同化和感化外夷。孟子說：「吾聞用夏變夷者，未聞變於夷者也。」不但視「用夏變夷」為當然，也顯示了一種文化的優越感。這種以漢族中心為主的理念，在中原政權穩固、國勢強盛之時應屬合理，但在時局紛擾、國勢衰弱之時則有待商榷。五代中原正值內部分裂、外有強鄰侵擾的弱勢政府，若以國勢來推論，遼也應有其獨特的發展，因此，研究這時期的繪畫不應僅以中原為中心。除此之外，我們從文獻史料的記載來分析，在現存史料（真跡的畫作）不足的情況下，我們對於宋以前的繪畫難有論據，若僅依據文獻記載來研判也有其未逮之處，因為文獻中大都以主流文化（或精英文化）為主，而通俗文化常被忽視，但通俗文化其實與精英文化是相互模仿學習的，豪澤爾認為：「當民間藝術真正影響精英的，豪澤爾認為：「當民間藝術真正影響精英的，豪澤爾認為：「當民間藝術真正影響精英的創作靈感，而是一種革新的機會。」，（註三二）因此，這兩幅作品雖未被歷代著錄記載，但它或許就是代表著某一通俗文化的典型形式。據此，兩幅立軸正提供我們研究中國繪畫史的一個反向思考的模式，從邊疆民族繪畫反證中原繪畫的關係。

3、〈深山棋會〉的出土，證明中國山水畫在五代已相當成熟。以往西方美術史家研究



圖七 北宋 梁師閱 蘆汀密雪圖（局部） 北京故宮博物館藏

中國山水畫，對於五代、北宋（十世紀）的山水畫如荆浩〈匡廬圖〉能有那樣完美的成就採取懷疑的態度，從〈深山棋會〉這幅山水畫可以證明中國山水畫在五代末便已相當成熟。（註三三）

4、除了畫作本身之外，就裱褙發展而言，這兩幅掛軸是研究唐、五代中國繪畫裱褙發展的重要史料。以往論及裱褙發展時，有關

現存最早的裱褙形式實物，則以宋「宣和裝」之形式為最早，如北京故宮博物院藏北宋·梁師閱〈蘆汀密雪圖〉（圖七）是現存較為完整的宣和裝原形，但此幅作品是屬於手（橫）卷形式，而宣和裝掛軸原形之實物則難以得見，僅能從畫中畫窺探（如台北故宮博物院藏北宋〈人物圖〉（圖八））；然遼墓出土這兩幅掛軸的出現，除了將現今可見掛軸裱褙形式由宋代的宣和裝往前推至五代，更是現存最早的掛軸裱褙實物，它們的出土是中國裱褙發展史的一大發現。

五、結語

研究北宋以前繪畫所遇到的困難，主要原因是當時畫家皆無落款的習慣，（註三四）畫中有款者若非後人代補則多可視為偽蹟。所以對於古畫的研究，時代越早，真實可靠的畫蹟越少，特別是畫史上的大家，由於其畫風影響廣遠，作品的市場價值較高，而偽造、依托、模仿、附會等種種情形就自然產生。因此研究起來，其難度也自然相對地提高。（註三五）

法庫葉茂臺出土的這兩幅古畫，因非出自名家之手，所以可以擺脫偽造、依托、模仿、附會的情形，它忠實的呈現當時（五代、十世紀）繪畫的風貌。基於藝術風格的醞釀和形成絕非天馬行空，無跡可循，從宏觀的角度而論，沒有絕對孤立於時空環境之外的藝術家，



圖八 北宋 人物圖（局部）國立故宮博物院藏
此圖畫中人物坐榻後面的屏風上，另有一幅懸掛的肖像畫，掛軸天地及邊用近色的絹綾相接而成，天地比例為二比一，闊邊有驚燕，應屬「宣和掛軸」形式。

李霖燦曾言：「一個時代有一個時代的習尚，雖天才超絕的大藝術家亦不易逃脫其影響範疇。」（註三六）因此我們認為這兩幅古畫受時代風格影響極大，是我們探討五代（十世紀）傳統山水花鳥畫的一個重要而明確的依據。

這兩幅古畫的出土，為傳世屈指可數的遼代繪畫增添了新的內容，使遼代在中國繪畫史

上有更寬廣的探討空間，由於其創作方法和技巧都十分明顯受到漢文化的影響，雖不是名家之作，卻和唐、五代的繪畫有極密切的關聯，是現存佐證唐、五代繪畫風格最佳史料，以這兩幅作品為基準，再佐以文獻史料及社會脈動加以綜合分析、比較研究，來探討唐至宋初的繪畫風格，或許能對五代繪畫風格之演變得到一個較為明確的概念。

註釋：

- 一、楊仁愷，〈葉茂臺第七號遼墓出土古畫考〉，上海，上海人民美術出版社，一九八四年六月，頁一。
- 二、遼寧省博物館，遼寧鐵嶺地區文物組，〈法庫葉茂臺遼墓記略〉，《文物》，一九七五年第十二期，頁三三。
- 三、有關法庫葉茂臺墓葬情形可參考〈法庫葉茂臺遼墓記略〉，該文刊登於《文物》一九七五年第十二期，頁二六～三五。
- 四、楊仁愷，〈葉茂臺遼墓出土古畫的時代及其它〉，《文物》，一九七五年第十一期，頁三七。
- 五、高樹藩編，〈正中形音義綜合大字典〉，台北，正中書局，民國七十三年元月，頁七九。
- 六、湯池，〈漢魏南北朝的墓室壁畫〉，《中國美術全集》（繪畫編12墓室壁畫），台北，錦繡出版，一九八九年八月，頁一。
- 七、張彥遠，〈歷代名畫記〉，台北，臺灣商務印書館，民國六十年四月，頁一〇九～一四四。

八、金維諾，《中國美術史論集》，台北，明文書局，民國七十三年十月，頁一七〇。

九、該墓於西元一九五九年十一月三十日在江蘇淮安縣溪南六里揚廟鎮基建工程中發現。依據江蘇省文物管理委員會，南京博物院〈江蘇淮安宋代壁畫墓〉敘述，除壁畫外，尚有：「木畫軸一件，一軸頭已朽落，想當時曾以畫隨葬，畫今已不存了。」推測當時應有卷軸畫隨葬，由於該墓曾被盜掘，因此卷軸畫不見的原因可能是被盜走，或是年代久遠畫心已腐朽僅留下木軸。有關該墓其他敘述詳見〈江蘇淮安宋代壁畫墓〉，《文物》，一九六〇年第八、九期（總第二二〇號），頁四三～五一。

一〇、明朱檀墓隨葬畫作有四幅，其中一幅已腐朽，留下的有：一、宋〈葵花蛺蝶〉，絹本扇面，縱二四·三公分，橫二五·五公分，金粉設色以沒骨法繪蜀葵與飛蝶，背面有宋高宗趙構題跋；二、元錢選〈白蓮〉，紙本設色，繪工筆白蓮花，縱四二公分，橫九〇·三公分，有「錢選舜舉」落款，後有馮子振和趙巖跋；三、宋〈金碧山水〉，紙本設色，畫工筆山水，縱二八公分，橫一一·一公分，無款，右下角有「司印」二字，騎縫朱印。詳見山東省博物館，〈發掘明朱檀墓紀實〉，《文物》，一九七二年第五期，頁三五～三六。

一一、有關遼墓出土這兩幅古畫能夠保存千年不壞，楊仁愷認為除了北方氣候比較乾燥之外，主要是與墓室中的木棺房有關：「屋頂九脊式結構，前後檐的斜坡為二十六度，墓室磚縫滲下來的地下水祇能滴在房檐上面瀉入地中。同時承石棺的木結構離地有七塊磚高，地面潮濕氣蒸發上來時，有木板吸收，不可能直接損及畫面，具有以上有

利條件，兩軸古畫才有可能保存到今天。」見楊仁愷，《葉茂臺第七號遼墓出土古畫考》，上海，上海人民美術出版社，一九八四年八月，頁五。

一二、曹汎認為：「唐章懷太子墓，懿德太子墓，永泰公主墓，韋洞墓等，棺外都有設石椁，都是仿木石造小建築，也都是面闊三間，進深顯兩間，開間進深的比例，柱子門窗的排列都和遼墓這個小帳完全相同，尤其永泰公主墓，連柱子的有方有扁也一模一樣。這表明唐代以前或許已有一種類似遼墓那樣的小帳，已經定型，石椁拿它作了藍本。」見曹汎〈葉茂臺遼墓中的棺床小帳〉，《文物》一九七五年第十一期，頁五七～五八。

一三、有關葉茂臺遼墓帳結構特點可參考〈法庫葉茂臺遼墓記略〉及曹汎〈葉茂臺遼墓中的棺床小帳〉兩篇文章均刊載於《文物》一九七五年第十二期。

一四、楊仁愷，董彥明編，《遼寧博物館藏畫》，上海，上海人民美術出版社，一九八六年三月。

一五、楊仁愷，《葉茂臺第七號遼墓出土古畫考》，上海，上海人民美術出版社，一九八四年六月，頁八。

一六、James Cahill, "Some Aspects of Tenth century Painting as seen in Three Recently Published Works" 收錄於中央研究院國際漢學會議論文集，民國七十年，頁一～三六。

一七、楊仁愷，董彥明，《遼寧博物館藏畫》，上海，上海人民美術出版社，一九八六年三月。

一八、楊仁愷，〈葉茂臺遼墓出土古畫的時代及其它〉，《文物》，一九七五年第十一期，頁三九。

一九、遼寧省博物館、遼寧鐵嶺地區文物組，〈法庫葉茂臺遼墓記略〉，《文物》，一九七五年第十二

期。頁三二一～三三三。

二一〇、楊仁愷，〈葉茂臺遼墓出土古畫的時代及其它〉，《文物》，一九七五年第十一期，頁二七。

二一一、陶晉生，〈宋遼關係史研究〉，台北，聯經出版事業公司，民國八十四年三月，頁九。

二一二、同前註。

二一三、何楚熊，〈中國畫論研究〉，北京，中國社會科學出版社，一九九六年四月，頁一。

二一四、胡賽蘭，〈中國古畫討論會討論紀實〉，《故宮季刊》，第五卷第一期，台北，民國五十九年十二月，頁五三。

二一五、余紹宋，〈書畫書錄解題〉（上）卷四，台北，臺灣中華書局，民國六十九年十一月，頁五。

二一六、陳傳席，〈中國山水畫史〉，江蘇，江蘇美術出版社，一九八八年六月，頁一一七。

二一七、鄭昶，〈中國畫學全史〉，台北，台灣中華書局，民國七十一年四月，頁一〇一。

二一八、楊仁愷對遼墓出土這兩幅古畫曾發表過的文章有〈葉茂臺遼墓出土古畫時代及其它〉，〈葉茂臺遼墓古畫有關問題的再認識〉及〈葉茂臺第七號遼墓出土古畫考〉一書。

二一九、石守謙等著，〈中國古代繪畫名品〉，台北，雄獅圖書公司，民國七十五年六月，頁二一。

二二〇、高木森，〈五代北宋的繪畫〉，台北，文史哲出版社，民國七十一年九月，頁一三。

二二一、例如高居翰鑑定荊浩〈匡廬圖〉為南宋或金畫，以巨然的〈秋山問道〉是「元人作品的巨然傳統」。見James Cahill, "An Index of Early Chinese Painters and Paintings", Berkeley: University of California Press, 1980。由於此畫的出現，我們便不再懷疑五代時期能有那樣的水準的

山水畫作品，雖然以上一畫將永遠無法找到確切證據是出於荊浩的手跡，可是我們絕不懷疑二人的山水技巧境界均可能達到那種境界，甚而更高更好。

三三一、阿諾德·豪澤爾著，居延安編譯，〈藝術社會學〉，台北，雅典出版社，民國七十七年九月，頁二〇一～二〇三。

三三二、高木森，〈五代北宋的繪畫〉，台北，文史哲出版社，民國七十一年九月，頁七七。

三三四、徐邦達曾就題款的沿革論述：「繪畫從漢以來，彩繪壁畫和漆器中已見有題名題贊，但都無作者名款，因此也不知道書與畫是否為一人所作。現在見到的晉·顧愷之〈女史箴圖〉雖有名款，但此『顧愷之畫』四字與箴文的筆法有異，疑為後加；此畫是否晉跡，亦可研究。唐代繪畫上有作者名款的，只有傳為梁令瓚所作的〈五星二十八宿圖〉半卷上見到。五代的作品，沒有見過有款的。南唐·趙幹〈江行初雪圖〉卷首一行圖名、名款，原來定為趙幹款書，啓功先生以為係南唐後主李煜『金錯刀書』標題其書體確和唐·韓幹〈照夜白圖〉上的標簽「有花押，傳李氏書的完全一樣，其說可信。而黃奎〈珍禽圖〉款記，墨色浮垢，則是後加，不能以之為例。」見徐邦達，〈古書畫鑑賞概論〉，台北，學海出版社，民國七十一年七月，頁一九。

三三五、傅申，〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》第二卷第一期，台北，民國五十六年十月，頁五一。

三三六、李霖燦，〈中國畫史研究論集〉，台北，臺灣商務印書館，民國八十一年十二月，頁一七。

