

山水、風俗、敘事——

唐、宋、元代中國繪畫對日本的影響

以〈傳〉喬仲常〈後赤壁賦圖卷〉

與〈信貴山緣起繪卷〉為中心（第二篇）

小川裕充



圖一 〈信貴山緣起繪卷〉之〈山崎長者卷〉，朝護孫子寺藏
〈信貴山緣起繪卷〉畫幅甚長，共分為三卷，分別又依其內容稱為：〈尼公卷〉、〈山崎長者卷〉、〈延喜加持卷〉等，本期刊出〈山崎長者卷〉全圖，並選其中局部配合文字刊載。



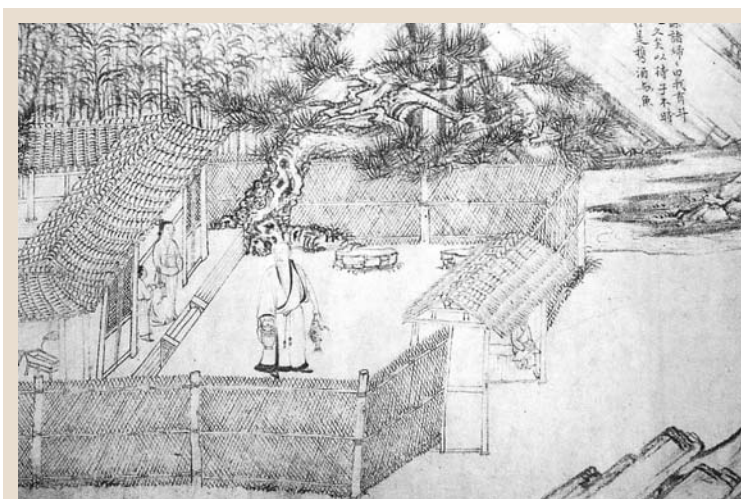
三、人物與樹石的表現

接著考察關於人物與樹石等的描線表現，〈信貴山緣起繪卷〉（圖三九）使用著如盛唐〈樹下說法圖〉（大英博物館藏），（圖四十）中未有太多粗細變化的描線，是一種唐代以前的道釋人物畫法；〈後赤壁賦圖卷〉（圖四一）則是使用了北宋〈孔雀明王像〉（仁和寺藏），（圖四二）般以細線表現人體，但以粗細變化線條表現衣紋的模式，顯示著此畫繼承自宋代道釋人物畫法。只是，初唐〈懿德太子墓壁畫〉中「墓前室侍女圖」（圖四三）般清晰地區分人體與衣紋線的粗細變化，「墓道儀仗圖」（圖四四）中的男性像則未有這樣的明顯區分，可以說，在唐代以前，僅在女性像上所做的粗細區分，到了宋代以後，則成爲一種道釋人物畫上的特徵。另外，關於人體、衣紋等的線條比樹石的線條細，在初唐〈章懷太子墓墓道東壁狩獵出行圖壁畫〉（圖四五）、〈西壁馬球圖壁畫〉以及〈信貴山緣起繪卷〉、〈後赤壁賦圖卷〉等都是共通現象，只是這些

線條的變化層次有別，〈信貴山緣起繪卷〉使用了唐代在線條上兩個層次的變化，而〈後赤壁賦圖卷〉則使用了宋代開始的三個層次的變化。〈後赤壁賦圖卷〉的人體、衣紋部份的線條雖以渴筆描繪，但更接近於南北朝以來的鐵線描，是一種無粗細變化的古風表現；相對於此，〈信貴山緣起繪卷〉雖然也雜糅了一些起筆重、伴有粗細變化的宋代人物畫的線條，諸如〈舊瑞光寺舍利



圖三九 〈信貴山緣起繪卷〉局部



圖四一 〈後赤壁賦圖〉卷局部



圖四十 盛唐 樹下說法圖 大英博物館收藏



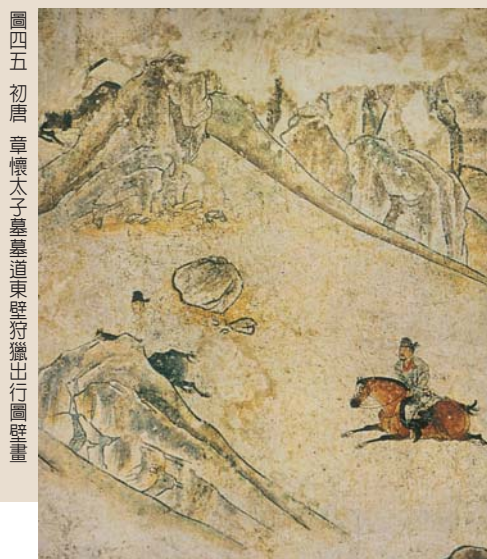
圖四二 北宋 〈孔雀明王像〉 仁和寺收藏



圖四三 初唐 懿德太子墓壁畫中「墓前室侍女圖」



圖四四 墓道儀仗圖



圖四五 初唐 章懷太子墓墓道東壁狩獵出行圖壁畫



圖四六 舊瑞光寺舍利容器器木函四面四天王圖 蘇州博物館收藏

容器木函四面四天王圖》（蘇州博物館藏）（圖四六）中所見一般。但總體來說，〈信貴山緣起繪卷〉仍屬於唐代以來的傳統，與〈後赤壁賦圖卷〉有意地使用更為古老的南北朝線描特色相比，可以確定〈信貴山緣起繪卷〉一方面延續著唐代以前的山水人物畫，另一方面也加入了部份的宋代的線描手法。

四、畫面的視點

接下來，由畫中若干主題來觀察畫面的視點與其移動。〈後赤壁賦圖卷〉中，根據蘇軾所說，是以赤壁所

在的長江北岸為視點所在之處。卷首描繪的應是黃昏過後，蘇軾一行人由東坡雪堂到臨皋亭途中經過黃泥坂時的景象。由陰曆十月十五日滿月所照射出的向右延伸在地的影子看來，視點位於這行人的北側。另外，臨皋亭最早出現的場景，因為東流的長江在其南面，因此此亭是由西側見之。此外，遊赤壁的場面，是由西南側看到臨皋亭；坐船遊江的部份，可見東流江水順著畫面方向前進，因此可說是由北側看到臨皋亭；臨皋亭再度出現時，其正面正對南方，而到卷末，其正門的位置，則再度轉回西南西。從這些變化，可見這些視點，實際上是對應著假想的地形，並且圍繞著臨皋亭成爲一個圓弧狀的軌道來進行的。對比〈信貴山緣起繪卷〉，第一卷的〈山崎長者卷〉（請見上冊，圖二）中由卷首山崎開始，經過信貴山後，卷末又再度回到山崎。其他兩卷中的第二卷〈延喜加持卷〉場景發生於京都，第三卷〈尼公卷〉則由信濃到奈良，都也位於信貴山東北側的位置，而信貴山

都位於卷末。除了視點在西方的第一卷米袋由山崎飛回的場面，或是視點在東北東的第二卷勅使由宮城東面陽明門或待賢門的場面之外，都將表現的題材置於東或南之視點來處理。如〈延喜加持卷〉中，東面之宮城清涼殿，視點在東，〈尼公卷〉的南面東大寺大佛殿，則是由南面看。如此我們可以確認視點的移動軌跡，在第一卷是以略為北側的山崎為起點與終點，而以信貴山為折返點；第二卷以京都，第三卷則以東北的長野、奈良為起點，以信貴山為終點，都是一種簡潔的放射狀描繪。與〈信貴山緣起繪卷〉相比，〈後赤壁賦圖卷〉的視點變化就顯得更為複雜，這可能是因為受限於場景皆位於蘇軾的臨皋亭周邊空間之故，而在〈信貴山緣起繪卷〉裡空間雖有大幅度移動，但是其中的關係卻更為簡明。

與之相對，各場面因應視點之前後高低變化而描繪出的空間複雜度，在兩卷作品中皆可發現。只是，〈後赤壁賦圖卷〉視點經常沒有太多高低

變化，而是以前後空間的變化為主，卷首與觀者距離中等，臨摹亭初次出現的場面則十分接近觀者，而後往又逐漸遠去，到了卷尾才又略微返回。這與〈清明上河圖〉全卷大部分的視點沒有多少前後空間的變化相當不同，〈清明上河圖〉由低的視點開始，逐漸轉為高視點俯瞰的角度，多著重在視點的高低變化上。如眾所知〈信貴山緣起繪卷〉兼具有前面兩者的特質，既有高低、也有遠近的複雜視點變化。當然，不論〈後赤壁賦圖卷〉或〈清明上河圖〉的複雜視點變化，又或者〈後赤壁賦圖卷〉隨現實地理位置而變動視點的情況，都能透過郭熙《林泉高致集》中所謂：「山形步步移」、「山形面面看」來理解。同一物象因為不同的觀察視點而會有不同的變化，這是繼承自唐宋、五代北宋以來的山水畫發展的新的山水人物畫造型語彙，〈後赤壁賦圖卷〉、〈清明上河圖〉的視點有著前後高低的變化，〈信貴山緣起繪卷〉則是隨著地理空間而有簡潔的視點移

動，這些都與唐代不同，是屬於一種新的山水人物畫造型語彙，而其複雜的視點變化正是宋代山水畫重要手法。簡單的說，〈信貴山緣起繪卷〉與〈後赤壁賦圖卷〉的視點表現，不論是簡潔地全面移動或是局部的複雜變化，都是唐末以來山水畫發展後才有的成就。

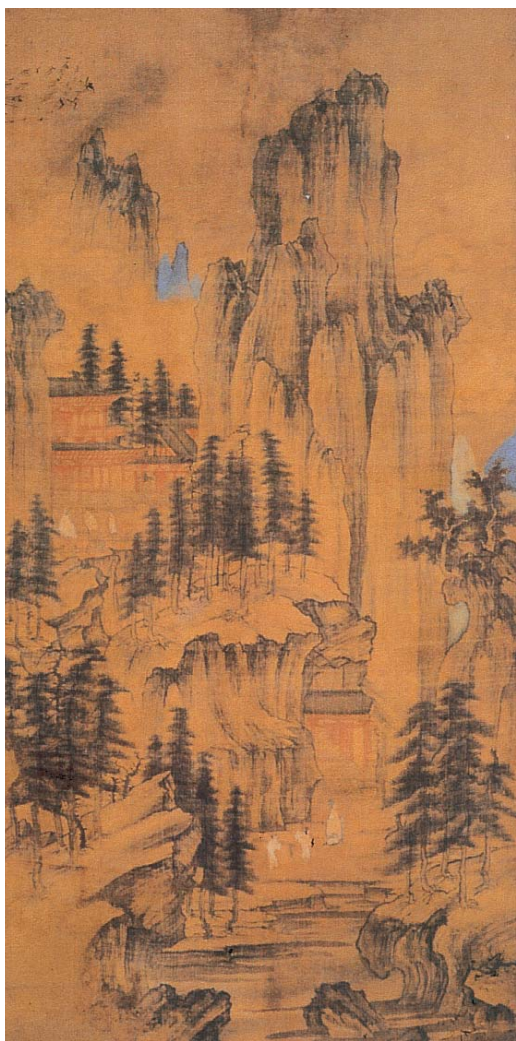
五、筆墨細部技法

隨著時間的推移決定空間樣貌的大氣、光線的表現，與顯示著其中變化的筆墨細部技法等，這些是接下來要考察的要點。首先，從空間特質上

來看兩件作品：與再現空間無關的留白部份，在這兩件中皆未出現，這是非常值得注意的現象。在宋代以前的中國山水人物畫的空間表現中，只要以某種方式表現了大氣，就不算是留白，這與元代以來的理解是不一樣的。〈後赤壁賦圖卷〉裡誠然沒有大氣的表現，但其白描的水波紋一直畫到後景，水平線也被推高到畫面上方，根本沒有留白的余地。而在〈信貴山緣起繪卷〉中，我們能夠見到用來轉換場景的朦朧的雲煙，可以說它是有大氣表現的。所以，這兩者都沒



圖四七 〈騎象奏樂圖〉 正倉院藏



圖四八 北宋初期 〈葉茂台遼墓出土山水圖〉 遼寧省博物館

有留白的表現，這是一目了然的。換言之，對於〈信貴山緣起繪卷〉中的著色勾勒和白描勾勒的雲煙表現，不僅用後代山水人物畫中顯著的造型語彙「留白」無法加以理解，即使以著色勾勒的唐代作品，諸如〈騎象奏樂圖〉（圖四七）中那種透明性很強的大氣表現，也是很難予以解釋的。從著色勾勒到水墨無勾勒的發展過程，以實例來看，其中還有水墨勾勒的例子，如相當於北宋初期的〈葉茂台遼墓出土山水圖〉（遼寧省博物館藏）（圖四八）；而接著的水墨無勾勒表

現，則可見於郭熙〈早春圖〉（圖三）中的雲煙表現，而且，這樣的表現手法，在沒有成熟的大氣穿透表現手法完成之前，是無法達到的。而〈信貴山緣起繪卷〉所採取的，則是同時採用了著色勾勒與水墨無勾勒兩種新舊不同技巧的折衷結果。

〈信貴山緣起繪卷〉的這種折衷表現，並不只在雲煙部份，也顯示在皴法上。首先，由下而上的運筆方式來看，只要比較皴得較多的崖壁即可發現，〈信貴山緣起繪卷〉（圖四九）具有兩種不同的運筆特色。一是筆鋒

無粗細變化，由下而上的線性運筆，另一則是沿著崖面向下，筆鋒收頓後形成面的運筆。類似前者的線性運筆，與〈後赤壁賦圖卷〉（圖五十）披麻皴相通，而面的用筆則可追溯到〈葉茂台遼墓出土山水圖〉（圖四八）上表現塊面之斧劈皴。而〈後赤壁賦圖卷〉與〈葉茂台遼墓出土山水圖〉之岩壁表現的皴法，與方聞於〈騎象奏樂圖〉中所見的披麻皴原型一樣，都是自筆鋒下筆後，藉筆描出粗細不等的線條後，由下向上畫成山崖輪廓塊面。雖有著下筆後由下向上鈎畫的筆法共通點，與〈騎象奏樂圖〉不同的是〈後赤壁賦圖卷〉中使用的皴法並沒有粗細變化，可以說是進入已經發展到強調用筆線性特質的披麻皴階段了。〈葉茂台遼墓出土山水圖〉的表現，則是更接近強調用筆所具有的塊面特質之大斧劈皴表現。

在〈騎象奏樂圖〉、或敦煌莫高窟〈初唐第二一七窟南壁法華經變相圖（提婆達多品）〉、〈盛唐第一一二窟東壁北側文殊菩薩圖〉（圖五一）中



圖五十 〈後赤壁賦圖〉卷局部



圖四九 〈信貴山緣起繪卷〉局部

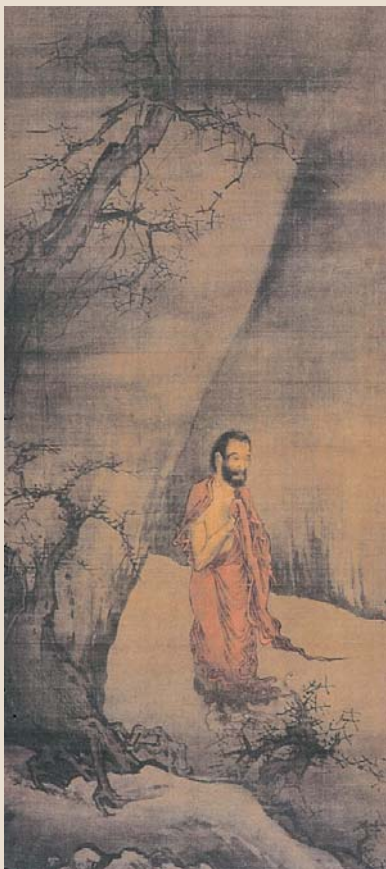
所見的唐代山水畫，顯示著一種近似皴法的用筆模式。這種皴法的原形，可從崖壁輪廓、背景懸崖、中景斷崖等表現中看到，是透過全筆的運動（包括筆側、筆鋒等）。但是這樣的用筆模式，並沒有像〈葉茂台遼墓出土山水〉、〈後赤壁賦圖卷〉般有著一致的皴法。換言之，由初唐〈章懷太子墓墓道馬球圖壁面〉（圖五二）的岩塊以側筆畫成的上下運動皴法，可以看出唐代發端的皴法原型被五代、宋所繼承，並具體表現於以下兩種情形。一是描繪山容的筆墨，一是描繪崖際輪廓的筆墨。描繪山容的筆墨在被五代、宋繼承發展的過程中，可分成運用筆鋒、筆腹所形成的線性、塊面特質的〈葉茂台遼墓出土山水圖〉，主要用筆鋒來表現線性特質的〈後赤壁賦圖卷〉中的披麻皴（圖五十），以及強調著塊面特質、使用了斧劈皴的〈萬壑松風圖〉（一一二四年，國立故宮博物院藏）（圖五三）等幾個不同的發展方向。而崖際輪廓的筆墨後來為許多作品所繼承，諸如在南宋的〈夏秋冬山水圖〉（久遠寺、金地院藏）中的〈夏景山水圖〉（久遠寺藏）（圖五四）與梁楷〈出山釋迦圖〉（東京國立博物館藏）（圖五五）、元代黃公望〈富春山居圖卷〉（國立故宮博物院

藏）（圖五六）中皆仍可見。這種透過下筆後筆側運動所形成的用筆模式，在上述除了〈後赤壁賦圖卷〉以外的作品中皆可見，可以說是繼承自唐代以來的舊有手法，並且成為崖壁的固定表現模式。

〈信貴山緣起繪卷〉的皴法（圖五七），從崖際輪廓的表現看，正略似於這樣的固定模式，但又有著些微的差異。可以說，其中既有承繼自唐代的筆墨基礎，又加入了一些新興的皴法。其中最為重要的是，在〈信貴山緣起繪卷〉中，落筆後筆鋒左右移動，讓線條同時具有線性和塊面的特質，並整體應用於崖面、山石中。可以說其中同時存在著兩種不同筆墨特質，一是落筆後拖出具有線性、塊面感的線條，然後以筆鋒收筆的類如屬於披麻皴系列的皴法唐代的筆墨。另一種是運用筆側進行短皴的斧劈皴特質。〈信貴山緣起繪卷〉不僅在崖面有此種表現，其整體的皴法，既可回溯敦煌壁畫、〈騎象奏樂圖〉等唐代以來的筆墨表現，也可看到如〈後赤



圖五一 初唐 章懷太子墓墓道馬球圖壁面



圖五五 梁楷 〈出山釋迦圖〉 東京國立博物館藏



圖五一 盛唐第一七二窟東壁北側文殊菩薩圖



圖五四 南宋 〈夏秋冬山水圖〉（久遠寺、金地院）中的〈夏景山水圖〉 久遠寺藏



圖五三 宋 李唐 〈萬壑松風〉 1124 國立故宮博物院藏



圖五六 元 黃公望 〈富春山居圖〉局部 1350 國立故宮博物院藏

壁賦圖卷》的披麻皴，以及李唐《萬壑松風圖》的大斧劈皴等，可以說在其畫面中，併存著北宋後期之前的所有各種技巧。

就皴法表現上來說，在日本十一世紀的佛畫中有兩件可以與《信貴山緣起繪卷》對照的實例，即《平等院



圖五七 《信貴山緣起繪卷》的皴法

鳳凰堂四季九品來迎圖壁扉畫》（一〇五三年）（圖五八）、《佛涅槃圖》（一一〇八六年，金剛峯寺藏）（圖五九）。下筆拉長並有明顯粗細變化之《平等院鳳凰堂四季九品來迎圖壁扉畫》的筆墨表現，與《信貴山緣起繪卷》比起來顯得相當謹慎，其崖壁的表現則除了與《葉茂台遼墓出土山水圖》有關外，也多可見受惠於盛唐山水畫如《騎象奏樂圖》的成就。《佛涅槃圖》後景中，也有筆鋒與筆側皆用的皴法表現，但是其中卻沒有用下筆後拉長並具有粗細變化的表現，顯示與承繼自唐末以後山水畫成就的《葉茂台遼墓出土山水圖》較為相似。也就是說，這二件作品中，最早的《平等院鳳凰堂四季九品來迎圖扉畫》比起《信貴山緣起繪卷》更為忠實地接續著唐代的手法，而《佛涅槃圖》則比三件作品中最晚的《信貴山緣起繪卷》更積極地採用了類似於後代的大斧劈皴、披麻皴等筆墨技巧。可以說這樣的皴法表現，補充了北宋末南宋初（十二世紀前半）李唐完成



圖五八 平等院鳳凰堂四季九品來迎圖壁扉畫局部

的大斧劈皴法前之實態。而不論是與捨棄了唐代筆墨法而採用了五代北宋以來皴法技巧的《佛涅槃圖》，或是與忠實地沿用唐代筆墨技巧的《平等院鳳凰堂四季九品來迎圖扉畫》相比，《信貴山緣起繪卷》顯然具有一種折衷特質，它既繼承了唐代山水畫



圖五九之二 〈佛涅槃圖〉局部 1086 金剛峯寺藏



圖五九之一 〈佛涅槃圖〉 1086 金剛峯寺藏



圖六二 宋 李公麟 〈臨韋優牧放圖卷〉
北京故宮博物院藏



圖六〇 〈信貴山緣起繪卷〉局部



圖六一 〈鳥獸戲畫〉卷局部



圖六三 (傳)王孟〈煙江疊嶂圖〉 上海博物館藏

的筆墨法，也同時在局部運用了披麻皴與大斧劈皴。這樣的折衷特質與〈後赤壁賦圖卷〉中所見的新發展則截然不同；相對於〈後赤壁賦圖卷〉自五代北宋山水畫傳統中開展，更加著重於筆的表現，並採用了山水畫成熟發展後的皴法表現之新發展；可以說從皴法的表現上看，兩者有著截然不同的區別。

這個區別還可在〈信貴山緣起繪卷〉中的對渴筆的運用上更清楚地看到(圖六〇)。在同樣是十二世紀的〈鳥獸戲畫卷〉(圖六一)中亦有部份這樣的渴筆運用，但是在〈後赤壁賦圖卷〉中，除了蘇軾夢境以外的部份全都是渴筆的表現，顯然是有意識地區別筆墨乾枯。但在〈信貴山緣起繪卷〉中，那些少數的渴筆，顯然就不是有意識的運用，而是一種在筆鋒拉長後造成的自然筆跡效果，前述敦煌莫高窟〈初唐第二一七窟南壁法華經變相(提婆達多品)〉即有此一表現的前兆。但〈鳥獸戲畫卷〉則是一種更加追求筆觸效果的有意識行爲。雖然〈鳥獸戲畫卷〉、〈後赤壁賦圖卷〉與在土坡上運用渴筆的〈清明上河圖卷〉三件作品所使用的乾筆表現，其淵源都能夠上溯至敦煌壁畫之類的作品，但正如在〈臨韋偃牧放圖卷〉(北京故宮博物院藏)(圖六二)中，李公麟以乾筆

表現土坡而用溼筆表現馬匹，上述三件作品對乾溼筆的使用，同樣也在追求造型本身的效果時有意識地區別著不同的描繪對象。從這個意義上看，水墨設色的〈信貴山緣起繪卷〉與水墨乾筆表現的〈後赤壁賦圖卷〉雖有相當差異，但其本質則仍舊相通。

〈信貴山緣起繪卷〉的淡彩，與(傳)王孟〈煙江疊嶂圖卷〉(上海博物館藏)(圖六三)等這類在水墨畫成立後，水墨、設色兩種山水畫既對立又融合的轉折時期的作品十分相似，是北宋後期青綠山水畫復興運動中的作品，是奠基於水墨畫推展深淺變化可能後的產物。反之，〈後赤壁賦圖卷〉的渴筆表現，則有意地抑制了水墨技法，更拓展水墨表現以外的乾筆效果，追求著水墨與乾筆共存的技法展現。不論是溼筆、乾筆共用的〈後赤壁賦圖卷〉，或是融合著水墨與設色的〈煙江疊嶂圖卷〉、〈信貴山緣起繪卷〉等，都是於北宋末南宋初，或是平安末鎌倉初的時代共通性所使然。●