

# 《明皇幸蜀圖》 畫意與風格的思考

陳韻如

青綠關山迥  
崢嶸道路長  
客人多結東行  
李自周祥鑑  
為名和利那  
有勞與忙年  
陳失姓氏北宋  
近平層  
甲午新秋  
洪題





〈明皇幸蜀圖〉 國立故宮博物院藏

關於此一畫作的故事，究竟要從哪裡說起？又該說到哪裡？

從畫題上意義推想，這應該要從唐明皇與楊貴妃的愛情故事談起。但是畫上並沒有畫題，也沒有作者名款，到底是否真為唐明皇避暑的場景呢？另外，畫面的風格表現又是否能夠到達唐代呢？如果不是唐人作品，那究竟是宋人？元人？還是明代的仿本呢？關於這件作品的學術研究起步很早，相關的意見也顯得十分多樣，是非常值得一探究竟的中國繪畫作品。

首先，透過畫面上的清宮鑒藏印章看來，此畫確實是經過清宮內府的收藏作品，還曾經被收錄在《石渠寶笈秘殿珠林·三編》（西元一八一六年序），當時被記錄的畫名是「宋人關山行旅圖」。裱綾上有「避暑山莊」方印，顯示這件作品在乾隆皇帝時代就進入清代宮廷的收藏，並且隨之被

收放在承德的避暑山莊。畫面左側下有一

方「寶蘊樓書畫錄」（圖一）的印章，說明了本件作品曾為民國十一年古物陳列所的清點作品之一。右側一方花形半印（圖二），其全印可見於沈周〈崇山脩竹〉的裱綾上（圖三），一說為英文印，或許也與古物陳列所有關。

除了清宮鑒藏印章以外，幾方明清之間的收藏家印也可約略說明這件作品進入清宮以前的經歷。這件作品顯然經過幾位清代

初期的藏家之手，如耿昭忠（一六四〇～一六八六）、耿嘉祚父子，以及可能與康熙時期索額圖家族有關的阿爾喜普。至於清代



圖四 〈明皇幸蜀圖〉畫面上方的右角「相府圖書」印



圖二 〈明皇幸蜀圖〉右側一方花形半印



圖一 〈明皇幸蜀圖〉畫面左側下有一方「寶蘊樓書畫錄」



圖五 〈明皇幸蜀圖〉畫面上方的左角「濠梁胡氏」印



圖三 全印可見於明人作品〈沈周崇山脩竹〉的裱綾上

之前可以確認的收藏家是明代的項篤壽（一五二一～一五八六），是明代著名收藏家項元汴的兄長。另外畫面上方的左右兩角，分別有「濠梁胡氏」、「相府圖書」兩印（圖四、五），一般推測可能是明初胡惟庸（～一三八〇）的收藏印。

然而，透過鑒藏印章追考流傳的狀況，也不過只能推到明代。這件作品沒有畫家名款，也沒有畫題。雖然清宮記錄為「宋人關山行旅圖」，但從畫面上沒有資訊說明作者是誰，至於它在明代以前究竟如何流傳，或者是否真為明代以前的作品，就是畫面上的印記資訊也無法提供太多幫助。

實際上，現代藝術史學界對於本作品之研究開始得很早。早在西元一九六一年故宮文物赴美展出以及次年在紐約舉辦的研討會上，此件作品就受到相當注目，會中幾位學者對於此畫的製

作年代有著唐本、宋本、明末仿本等幾種不同的意見。李霖燦在一九五七年對此畫畫題內容的研究，可以說是引發學界討論此作品的重要開端，後人並因此將作品名稱由「宋人關山行旅圖」改為「明皇幸蜀圖」。李霖燦根據

《東坡題跋》卷五〈書李將軍三鬃馬圖〉「唐李將軍思訓作明皇摘瓜圖」。「嘉陵山川帝乘赤驃起三鬃，與諸王及嬪御十數騎出飛仙嶺下。初見平陸，馬皆若驚，而帝馬見小橋作裴徊不進狀。不知三鬃謂何，後見岑嘉州詩有銜節度赤驃歌云：赤髯胡雛金剪刀，平明剪出三鬃高。乃知唐御馬多剪治而三鬃其飾也。」藉此比對本作畫面右下一位紅衣者所騎馬有三鬃式樣，而其座騎在橋前提腿似踟躕不進狀（圖六），推測此畫正是東坡所題「明皇摘瓜圖」。李霖燦更進一步引用南宋人葉夢得（一〇七七～一一四八）《避暑錄話》「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，…宮女有即圖摘瓜者，或諱之為摘瓜圖。」來解釋「摘瓜圖」與「明皇幸蜀圖」之間的混用情況，指出兩個畫名不過是「一圖兩名」，而此畫正是「明皇幸蜀圖」。



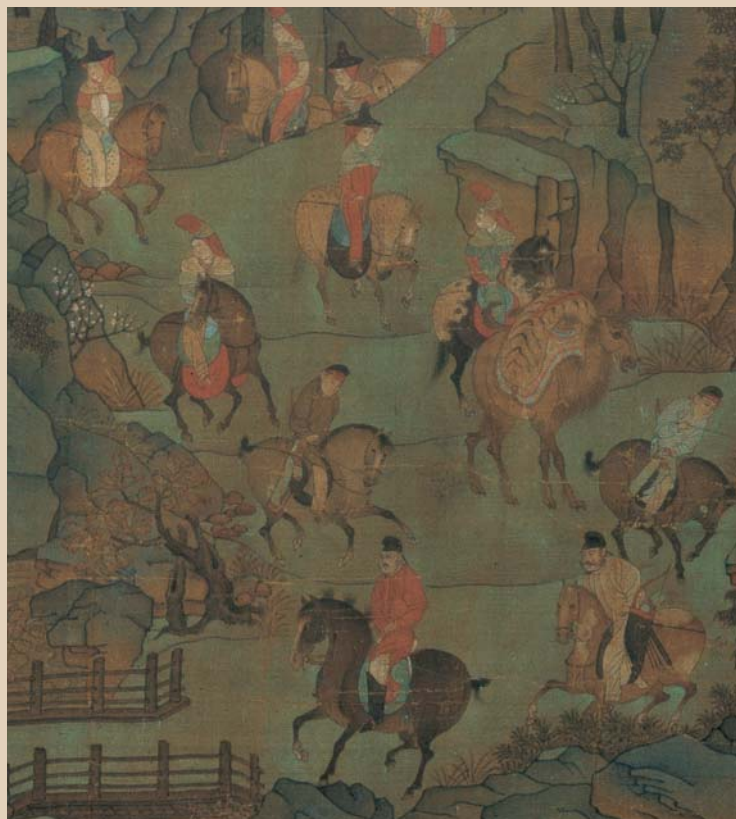
圖六 〈明皇幸蜀圖〉畫面右下一位紅衣騎者

楊新也注意到文獻對於畫題的使用不一致，並且嘗試進一步釐清其中關連。他引用張羽詩文，指出元代趙孟頫也曾收藏過一幅「小李將軍摘瓜圖」並有胡廷暉加以全補。楊新重新考察這些文獻，以為《東坡題跋》雖指「明皇摘瓜圖」的作者為李思訓，但在《宣和畫譜》中卻只見李昭道項下才有稱為「摘瓜圖」的作品；然而，李思訓卒於安史之亂以前，或許因此《宣和畫譜》才將畫者改為李昭道。至於畫題省略為「摘瓜圖」，不加稱「明皇」應是《宣和畫譜》編者對避蜀故實的顧忌所致；總結之後，楊新補充李霖燦的論說指出「明皇幸蜀圖」是針對整個事件給題，至於「明皇摘瓜圖」則是對畫中細節的描述。

不論是「一圖兩名」或者「事件細節」，經過這些討論以後，將此圖與「明皇幸蜀圖」、「明皇摘瓜圖」劃上等號已是學



圖七 〈明皇幸蜀圖〉左側山谷間的騎乘人物群組



圖八 〈明皇幸蜀圖〉右側山谷間的騎乘人物群組

界共識。南宋人對於「明皇幸蜀圖」畫題的政治顧慮確實存在，但是令人疑惑的是，如根據《宣和畫譜》的補充文字，所謂李昭道「摘瓜圖」的畫意是與章懷太子李賢用以勸喻武后的〈黃臺瓜辭〉有關。其辭內容應為「種瓜黃台下，瓜熟子離離。一摘使瓜好，再摘使瓜稀；三摘尚可云，四摘抱蔓歸。」這裡的勸諫，是針對武后弑子所造成的親族凋零。而葉夢得文中記錄「宮女即圍摘瓜」的畫面，卻只是蜀道行的途中一景，兩者之間很難想像有直接關係。

文獻中針對畫題定義的各種差別，提醒我們應該重新思考故宮藏本的內容主題。畫中人物活動大約可分成三組，分別是左右兩側山谷間的騎乘人物群組（圖七、八），以及中央林間散馬休息的人物等（圖九）。其中不僅沒有「瓜圃」的描繪，當然也沒有仕女摘瓜的場景。其實根據古原宏伸

的研究，現存博物館、私人收藏中所謂的「明皇幸蜀圖」作品群，還沒有一件是真的畫出「瓜圃」的。如此說來，不論宋人所見的是「明皇幸蜀圖」或「明皇

摘瓜圖」都應該有摘瓜場景，而此一摘瓜場景卻不見於故宮藏本，那麼，是否可以直接如李霖燦的推測將此作品稱為「明皇幸蜀圖」呢？



圖九 〈明皇幸蜀圖〉中央林間散馬休息的人物等



圖十 (傳) 仇英〈上林圖〉卷局部 國立故宮博物院藏

這個對於畫題的疑惑，是否是因為現存故宮的作品已是摹本，對於畫意的掌握有著傳模的誤差？本件作品不僅在內容表現上難以確認，其風格表現也著實令人困擾。畫中具有唐代山水特質已然是學界共識，但究竟是宋代、元代或者是明代的摹本，則意見相當歧異。古原宏伸曾指出

構成的辦法，並沒有明代仿本的平面化效果。例如(傳)仇英〈上林圖〉卷(圖十)山體同樣有著輪廓線條，但是在進行塊面的區隔之時，卻利用了過多的平行線條。換句話說，在明代以仿古為目標的青綠山水作品群中，並沒有和本件作品風格真正接近的例子。

此作可能為明代仿本，但後又上修到元代；李霖燦的意見則始終維持為宋人之作。乍看之下，本件作品的青綠設色特質與晚明仿古作品強調華麗設色的傾向接近。然而，最主要的區別在於本作品山體

其實，用線條描繪山體輪廓的做法在唐代已多可見。例如節愍太子墓壁畫山水圖(西元七一〇年)就可以看到石塊以輪廓線區分體積，另外懿德太子墓墓道西壁(西元七〇六年)上方的山體，其輪廓線也在構組石塊。這些例子都與明代以後的仿古做法不同，唐代的輪廓線具有形塑立體塊面的目標，而非是格式化的線條鈎畫而已。鈴木敬也同意此作山崖形態與法隆寺壁畫接近，能讓人聯想唐代的山水描寫。

〈明皇幸蜀圖〉的輪廓線概念雖然比較接近唐代，但一經比較，兩者的區別仍十分明顯。鈴木敬所顧慮的是〈明皇幸蜀圖〉中的華麗色彩過多，而蘇利文更建議此一表現或者與西亞傳統有關。〈明皇幸蜀圖〉不會是唐人筆跡，幾乎是不須花費唇舌說明的。那麼既然不是明代，又是明代以前的什麼時候？自從楊新提出本作作者可能為胡廷暉之後，

古原宏伸也認為此作品不會是明代仿本，若將之放入元代的復古風潮看，反而更有機會說是出於元代人之手。元代最為典型的青綠復古作品，現存有錢選〈秋江待渡〉（圖十一）、趙孟頫〈秋江待渡〉（圖十二）、趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉（美國大都會博物館藏）。石守謙以為元代趙孟頫的青綠復古手法與北宋後期的王希孟〈千里江山〉（北京故宮博物院藏）等青綠作品最大的不同，正在於趙孟頫的山體質面上皆不加皴染，而單以輪廓線鉤畫山體；趙孟頫顯然企圖以此處理來追想所謂的六朝顧愷之的古樸山體效果，現存一開可能較晚期的冊頁摹本（圖十二），其下方山體的描繪就可顯示一二。古原宏伸引用石守謙對於元代復古青綠傳統的意見，推論



圖十二 (傳) 顧愷之〈洛神圖〉 國立故宮博物院藏

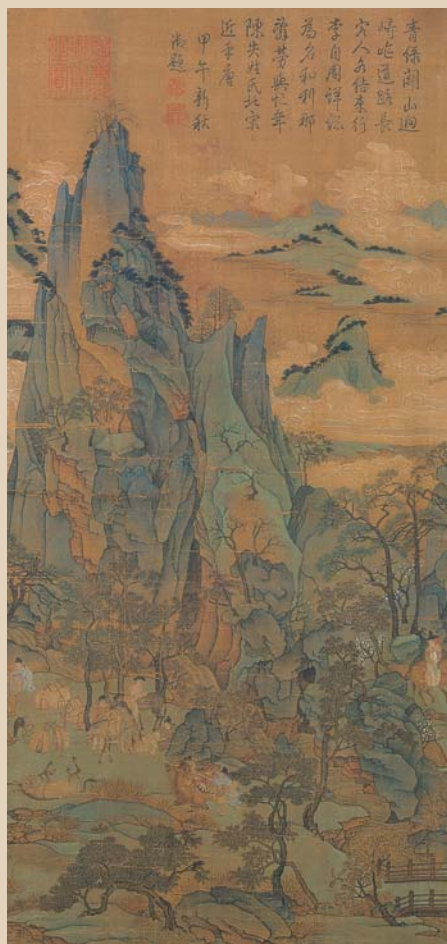


圖十一 錢選〈秋江待渡〉局部 國立故宮博物院藏

故宮藏本的勾勒手法近似元人。楊新也指出樹法實有趙孟頫風格，並與胡廷暉〈春山泛舟〉（北京故宮博物院藏）風格相近，兩人都因此推測此畫是元代作品。

〈春山泛舟圖〉與〈明皇幸蜀圖〉中央部份的山體確實有著

非常接近的構圖（圖十三），仔細比較後，會發現兩者的山體構造仍有區別。雖然兩者的山體構成，乍看之下皆是以線條勾勒輪廓為主，但是仔細比較山體組成，〈春山泛舟〉在土石塊面的區分上，有時會有不清晰的曖昧輪廓



圖十三 〈明皇幸蜀圖〉中央部份的山體

線，是一種與塊面的構成無關者。由此來看，〈明皇幸蜀圖〉的時間應該比〈春山泛舟〉更早才是。這種山體的構成與《秘藏詮》版畫的山水(圖十四)表現有相似之處，而依據研究，開雕於十二世紀末的《秘藏詮》至遲於十二世紀初即有印出記錄。此外，引人好奇的是，〈明皇幸蜀圖〉這件作品似乎還存在一個奇異的現象，那就是在石塊面上的細皴(圖十五)。這些橫向、縱向的細微皴線，似乎都還放不進去以上任何一種時代風格的討論。石守謙對於趙孟頫的青綠風格之掌握，也

沒有將此一特質包括在內。當然，目前最困難的是，就筆者所知這樣的手法很難在現存卷軸作品中見得。

讓我們重新回到文獻，看看米芾《畫史》中的記錄。米芾使用了「明皇幸蜀道圖」來稱呼一件壽州人作的「明皇幸蜀道圖」摹本，顯然當時已有此類作品的摹本。但是，除了「明皇幸蜀道圖」的收藏相關記錄以外，《畫史》還有一條關於宋人將唐末李昇作品篡

改為李思訓的資料。「余昔購丁氏蜀人李昇山水一幀，細秀而潤，上危峰、下橋涉、中瀑泉，松有三十餘株，小字題松身曰蜀人李昇。以易劉涇古帖。劉刮去字題曰李思訓，易與趙叔盍。今人好偽不好真，使人歎息。」可見北宋人常見的「李思訓」畫作，可能都是經過更改的成品。關於蜀人李昇的山水風格，米芾在另一則描述了他的畫風：「人間未見其如此之細且工，雖太密，茂林中不虛，而種種木葉古未有倫，今故無有。與余得于丁氏者，無以異也。」在另外一件作品的討論中，米芾也說



圖十四 《秘藏詮》山水版畫局部

「……蜀人多作此等畫……今人收得，便謂之李將軍思訓，皆非也。」將本來是四川地區的畫作，直接改成唐代名家李思訓的作法，應該不只是因為大膽，而還應該確實具有某種關連才膽敢如此更動。

其實，這位北宋後期最重要的鑑賞家米芾就指出「蜀人有晉、唐餘風，國初已前多作之。」如果唐代名家李思訓的作品多數失傳，保留著最多古代風格的四川畫壇，應該正是北宋汲取唐代古風的重要根據。

總合來看，若精於鑑識的米芾當時已無法見得李思訓等唐人的青綠畫作，蘇軾所見的「明皇摘瓜圖」極可能就是一種作偽結果。或許出於好事家如劉涇者之篡改，也有可能就是畫意判斷上的混淆。而其所誤之作，不無可能正是蜀人李昇一類的山水作品。有了這一層的考慮，這件收藏在故宮的作品，雖然還難以定年，但會不會也與四川地區的唐

代風格傳統有關？從作品與唐代風格的親近特質，以及又不似元明以後的仿古風格，把這件作品放在蜀人風格的傳統重新思考，或許會有一番突破。

#### 參考書目

1. 李霖燦，〈宋人關山行旅圖〉，《大陸雜誌》，六卷二期，一九五二。
2. 李霖燦，〈明皇幸蜀圖的新研究〉，《中國名畫研究（上）》，台北：藝文印書館，一九七三。
3. 鈴木敬，魏美月譯，《中國繪畫史》，台

4. 北：國立故宮博物院，一九八七。
5. 古原宏伸，〈唐人「明皇幸蜀圖」〉，《奈良大學紀要》，第三期，一九九五。
6. 楊新，〈胡廷暉作品的發現與「明皇幸蜀圖」的時代探討〉，《文物》，一九九九年十月。
7. 醉永年，〈明皇幸蜀圖與春山泛舟圖斷代〉，《典藏古美術》，第九十八期，二〇〇〇。
8. Michael Sullivan, *Chinese Painting in the Sui and Tang Dynasties*. Berkeley, University of California Press, 1980.
9. Max Loehr, *Chinese landscape woodcuts: from an imperial commentary to tenth-century printed edition of the Buddhist canon*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
10. 江上綏、小林宏光，〈南禪寺所藏「秘藏詮」の木版畫〉，東京：山川出版社，一九九四。



圖十五 〈明皇幸蜀圖〉石塊面上的細皴