

〈八達春遊〉的斷代問題



圖一 五代 趙岳 八達春遊 國立故宮博物院藏

邱士華



圖二 宋徽宗 文會圖 國立故宮博物院藏

去年年初「大觀」書畫展廳中，曾展出傳五代趙岳的〈八達春遊〉（圖一）。此作構圖與另一件精美的畫作〈文會圖〉（圖二）有許多相似之處。〈文會圖〉因畫幅上方左右兩邊分別有蔡京和宋徽宗的題詩，因此被公認為可代表宋徽宗時期（一一〇一—

「八達」的身份 「春遊」的場景

一一二五在位）畫院的重要作品之一。本文希望藉由將〈八達春遊〉與年代相對明確的〈文會圖〉等作品作比較，嘗試對〈八達春遊〉的內容與成畫時間進行討論。（註一）

〈八達春遊〉的畫名目前依靠的直接根據來自裱裝上的籤題。關於畫名的解釋與畫中人物的身份，莊申曾針對「八達」一詞進行推敲。他找出三組歷史上的「八達」，並指出畫中描繪有隋代以後才出現的「幞頭」，以及唐代以後才出現的紫、紅、綠、青不同顏色官服，因此排除西晉與東晉「八達」的可能，並推測畫中的「八達」，很可能代表的是五代後梁開國皇帝朱溫的八位皇子，而此說亦可與傳稱中的作者——後梁的駙馬趙岳看似合理地關連起來。

由於使用幞頭以及延續唐代服制的朝代，不僅止於後梁，加上畫名「八達」並不一定對應著歷史中的特定人物，因此，莊申推測畫中「八達」為後梁皇子的想法，仍需要更多的證據支持。而王耀庭對畫中馬領下均懸有代表貴官馬飾的紅纓的提醒，正提供了理解「八達」畫名的另一種可能。畫中八人坐騎均繫上紅纓並不是一個隨處可見的現象。若觀



圖三 宋徽宗 〈摹張萱號國夫人遊春圖〉 遼寧省博物館藏

察如傳宋徽宗〈摹張萱號國夫人遊春圖〉（圖三）或傅李贊華〈東丹王出獵圖〉，可以發現現在流傳的早期畫作中，紅纓並非平常的裝飾，唯有身份顯貴者的馬，才能繫上紅纓。因此，我個人較傾向擺脫〈八達春遊〉為描繪特定人物或故實的看法，而視之為八位達官顯貴騎馳於園苑場景中來看待。

在「八達」身份問題之外，另一個與畫面直接相關的問題是他們所處的場景是否能得到更明確的界定。王耀庭已指出〈八達春遊〉圖中欄杆的複雜華麗，並且在園中出現碩大精美的太湖石作為裝飾，因此推論此處應為皇家御院。對於此說我也十分贊同。雖然目前沒有北宋宮苑欄杆的實物可作依據，但相較於北宋以前含有欄杆的畫蹟，〈八達春遊〉的欄杆可說是欄杆界中的翹楚（圖四）。中唐榆林窟第二十五窟建築中的欄杆表現得相當工麗出色，有獨樹一幟以斜向環繞漸層色彩裝飾的精美望柱（圖五）。但除了望柱部

分的設計以外，〈八達春遊〉的欄杆在各方面都比以精彩的建築為表現重點的二十五窟更勝一籌——無論是精緻的金屬柱頭、欄杆構件間加固部分的細膩裝飾、兩面皆勾勒著纏枝花葉紋的上下碧色華板、以及在地獄上別具一格的斗栱設計。這設計得如此細緻繁複的驚人欄杆，卻出現在以人物為主題的〈八達春遊〉畫上，我認為除了在強調畫中人物所在的場景很可能為皇家宮苑以外，也大大提高了這件畫作是為宮廷需求而製作的可能性。

將以上場景與人物身份的推測串連在一起，〈八達春遊〉透過馭著駿馬的八位達官顯貴，輕捷馳經宮廷園苑的景象，不但以優美的樹石與欄杆讚頌著御園的美好與華麗，也表現出活動其間人馬的奕奕風神。

從空間處理看〈八達春遊〉的斷代問題

相對於〈八達春遊〉，〈文會圖〉的時代歸屬清楚得



圖五 中唐榆林窟第二十五窟建築中的欄杆



圖四 〈八達春遊〉的欄杆局部

多。〈文會圖〉上因有宋徽宗及蔡京的題跋，加上符合徽宗畫院風格的精緻明麗畫面，因此，〈文會圖〉作為徽宗時期的畫院作品，幾乎沒有異議。

那麼，與〈文會圖〉在構圖上有許多相似性的〈八達春遊〉，會是〈文會圖〉的同時之作？亦或是更晚還是更早的作品呢？以下將透過將同樣有園苑背景的宋人〈折檻圖〉（圖六）與法國吉美博物館藏〈被帽地藏菩薩十王圖〉（圖七）與上述二作進行比較，以求進一步處理〈八達春遊〉的時代歸屬問題。

南宋時期的〈折檻圖〉雖然亦如上述兩作在畫面中部橫過一道欄杆，但樹石布置方式卻完全不同——原本在〈文會圖〉與〈八達春遊〉畫中，承繼了唐代以來「樹下人物」或「樹下花鳥」的圖式而配置在畫面中央的樹木，在〈折檻圖〉被移動到前景，並只顯露出一截斜出的樹木根部；這棵樹似乎在畫外又翻轉過來，讓頂部的枝葉自右上方再度回到畫



圖七 〈被帽地藏菩薩十王圖〉 法國吉美博物館藏



圖六 宋人 〈折檻圖〉 國立故宮博物院藏

面中。〈折檻圖〉這種透過距離與景物大小營造前中景對比的方式遠比〈文會圖〉與〈八達春遊〉所考慮的更複雜。〈文會圖〉與〈八達春遊〉畫面上半布置著垂蔭大樹與欄杆，下半部則作為人物活動場景，自前景到中景空間連貫度佳且佈局簡單明晰。因此，我認為從空間布置與構圖方式觀察，〈八達春遊〉較接近於〈文會圖〉，可歸入北宋時期的畫作，而非南宋時期的作品。

〈八達春遊〉與〈文會圖〉孰前孰後的問題，若透過與〈被帽地藏菩薩十王圖〉的比較可望得到部分解決。〈被帽地藏菩薩十王圖〉是目前筆者所知最早的一件畫面中部出現欄杆的立軸式園苑場景畫作，從圖版上看來保存狀況頗佳，畫上使用的礦物性顏料和其上的描金皆仍存在。此作由法人伯希和自敦煌攜出，根據秋山光和研究，認為是十世紀後半控制敦煌地區的曹氏歸義軍府（統治時期九一四—一



圖九 宋 崔白 〈雙喜圖〉 國立故宮博物院藏



圖八 十一世紀初遼墓出土 〈竹雀雙兔〉 遼寧省博物館藏

○三六)時期的作品。他並由此作的品質推測，有可能是由北宋方面送給曹氏歸義軍府的作品，又或者是十世紀末受到北宋繪畫影響、為曹氏歸義軍控制的敦煌畫院本身的創作。

(註二)

〈被帽地藏菩薩十王圖〉中的欄杆雖然型制不如〈八達春遊〉、〈文會圖〉來得複雜細緻，但亦確實地框圍出一個非林野的園苑空間；在地藏菩薩身後也露出芭蕉一類常見於園苑中的植物。而在欄杆框限的區域內，除了特別巨大的地藏菩薩外，還布置了眾多的如十殿閻王、判官、道明和尚等角色；這也與〈八達春遊〉和〈文會圖〉一樣突破了原本唐式樹下人物多為一或二人的形式，而在場景中呈現更具敘事性的群體活動。因此，這種具有欄杆的立軸園苑圖式的出現，藉此作至少可以上推到十世紀末。

如同唐代到元代山水畫表現地平面的傾斜角度，呈現隨時代越來越小的趨勢；(註三)以

人物為主題的畫作，如〈被帽地藏菩薩十王圖〉、〈八達春遊〉和〈文會圖〉，也應期待在空間表現上有類似的發展狀況。而比較以上三件作品，的確可以發現地面傾斜角度上的差異。其中以〈被帽地藏菩薩十王圖〉的地面傾斜角度最大；畫面中如前方供桌左右兩邊收攏的線條，似乎暗示著一個居於桌面後緣中央的消失點，但其後方不遠處菩薩所在的台座，卻利用平行的斜向邊



圖十 〈文會圖〉在欄杆後方層層土坡

線表現另一種空間向左後方延伸的效果，感覺另有一個位於左方的空間消失點，這導致畫中物件描繪視點的不一致，呈現出自成單位的感覺，造成一種層層的「疊加感」，也造成地面的傾斜感隨著畫中物件的向上積累越發增強。反觀〈文會圖〉因為統一了畫面中幾乎所有物件的斜向線條，而造成傾斜度小得多的地面效果；無論是畫中前景備茶小几，或文士宴飲的大桌桌面左下角，亦或是中景出現欄杆的砌石邊緣，都維持著幾乎一致的角度，再加上在地面錯落蔓延的竹木小草，甚至在中景欄杆之後還細細描繪了向後延伸點綴著細草的坡岸，造成空間中各種物件綿密地依相同角度向後推移的效果。

〈八達春遊〉的地面傾斜程度，則介乎〈被帽地藏菩薩十王圖〉及〈文會圖〉之間。〈八達春遊〉畫中人馬佈列，雖能鋪陳出空間感，但仍不及上述〈文會圖〉對於統一地面傾斜程度的強烈意圖，反較近

似於十世紀末、十一世紀初遼墓出土的〈竹雀雙兔〉（圖八）。〈竹雀雙兔〉地面突出的小草，正如〈八達春遊〉中的八組人騎，因為以類似的間距排列組合，在視覺上易造成幾個物件斜直線般的連接，同時也產生了空間錯覺。

由以上三件作品地面的傾斜程度與空間的處理，可依〈被帽地藏菩薩十王圖〉、〈八達春遊〉、〈文會圖〉順序排列。這種空間處理的益加成熟細膩，與山水畫的發展相當，也可據此推論〈八達春遊〉的時代，應落於〈被帽地藏菩薩十王圖〉與〈文會圖〉之間，而為十一世紀的作品。

若希望將〈八達春遊〉更明確地限縮在十一世紀的某個段落，可以比較紀年一〇六一年的崔白〈雙喜圖〉（圖九）。此作題材與地面的處理雖與上述諸作有異，但有兩點值得注意。首先是依然帶有傾斜感的地面，自前景一路交代到兔子所在的土坡後戛然而止的現象。這種現象與〈八達春

遊〉的處理較為接近，因為〈八達春遊〉欄杆之後的空間亦沒有特別處理。反倒是〈文會圖〉在欄杆後方，還繼續繪繪層層土坡，作出延伸水面的交代（圖十）。其次，〈雙喜圖〉自畫面上端以漸層的方式暈染一層靛青銜接中景，這種作法亦不見於〈文會圖〉，卻可以在〈八達春遊〉，以及十世紀末、十一世紀初〈被帽地藏菩薩十王圖〉的畫面上找到類似的處理方式；這種將天空染成靛青並漸層處理的作法，似常見於早期畫作。因此，我推測〈八達春遊〉應為接近〈雙喜圖〉製作年代的十一世紀中期作品。

餘論：從人物開臉出發

人物畢竟是〈八達春遊〉畫作的重點，圖中八人的面容不但角度各異，而且每個人的臉形、五官配置、鬚髮的形狀與長度等方面，也都照顧得很仔細，表現出各具特色的面容，足見製作者的技巧與用心。因此，最後讓我將觀察角



圖十一 人物面容比較圖

度轉回人物面容上，嘗試與〈被帽地藏菩薩十王圖〉、傅周文矩〈韓熙載夜宴圖〉及宋徽宗〈文會圖〉中的人物作一些比較討論（圖十一）。依照面容的處理方式，我將它們分為兩組：〈韓熙載夜宴圖〉與〈文會圖〉為一組，〈被帽地藏菩薩十王圖〉與〈八達春遊〉為另一組。

〈韓熙載夜宴圖〉被部分學者認為是南宋的作品，^{〔註四〕}但在南宋以後的人物畫作品中，我難以找到風格類似而品質又可與之匹敵的作品。保守一點說，至少我們應可接受這幅畫作具有相當鮮明的北宋甚至北宋以前的特點。此畫的人物，無論在五官的勾畫或敷色的細膩講究方面，皆屬上乘。其中人物無論身份高低，泰半端謹自制，不露喜怒之色。但並不因此欠缺了神彩，反而透過如圖十一「韓1」中，眼珠與眼形的微妙配合，成功營造出畫中人物極為專注的眼神；又或者如「韓3」中那微微向下抵的嘴形，也讓畫中人物不

那麼像是個缺乏特性的配角，而好像能讓人感覺到一點他的性情。透過這些面貌細部的控制調節，畫家在不特別創造「特殊長相」的基礎上，讓畫中人物各具性格與生命力。

至於被我歸入與〈韓熙載夜宴圖〉同一組的〈文會圖〉的人物面容，我認為是這四件作品中對線條的勻緻最講究的。除此之外，另一個值得注意的現象是作者心中似乎有一套理想形象的標準，因此如「文1」、「文2」、「文3」三人面孔方向殊異，但輪廓幾乎都圓潤飽滿、鼻型高挺又有豐圓的鼻頭。或許因為畫家對理想型的執著，所以〈文會圖〉人物面容的差異性不太鮮明。這種現象也出現在另外幾件我認為是徽宗朝的作品中，如：〈宋徽宗座像〉、〈聽琴圖〉，或如臨摹的〈摹張萱虢國夫人出行圖〉、〈摹周昉搗練圖〉等作，都共同反應了此一好尚。

若將上述兩作與〈被帽地藏菩薩十王圖〉、〈八達春遊〉的人物面容作比較時，後面兩作的人物面容是我所謂的比較具有「特殊長相」的人物。以鼻子為例，「八1」的鼻子較塌，且分為兩段隆起、「八2」的鼻樑則較為滑順挺直、「八3」則只露出了一個尖尖的鼻頭。〈八達春遊〉的作者為八個人物挑選專屬的眼型、眉型、鼻型、嘴型以及整個臉的輪廓，從五官的設計開始就著意求變、突出每個人物的特色。這個現象也出現在較早的〈被帽地藏菩薩十王圖〉上。

觀察上述四件畫作後，引發我以下幾點尚待研究的大膽猜測：

一、〈韓熙載夜宴圖〉應可作為南唐或至少相當忠實繼承南唐畫風的畫例。^{〔註五〕}因為若將此圖與〈簪花仕女圖〉（圖十二）相比，兩作使用的基本臉形雖然不同，但藉由細部精密處理塑造人物差異性的習慣，及保持一定程度的端謹表現，兩者確有共通之處。

二、宋徽宗時期的〈文會



圖十二 傳唐 周昉〈簪花仕女圖〉面容局部 遼寧省博物館藏

圖〉人物形象，與可作為南唐畫例的〈韓熙載夜宴圖〉，均較朝理想性的五官方向發展，或可作為宋徽宗仿效南唐傳統的圖像上的例證。

三、如果將〈韓熙載夜宴圖〉一類人物畫作品視為五代時期流行於南方的宮廷人物畫風格，那麼，發現於敦煌的〈被帽地藏菩薩十王圖〉，以及被標為五代後梁的〈八達春遊〉，是否可以幫助我們瞭解繼承了唐代傳統，於五代以後流行於北方的宮廷人物畫風格呢？

以上的推測仍待更多的研究來確定，但透過與年代較為明確的五代北宋畫作比較，〈八達春遊〉應可認定為十一世紀的作品，在品質上亦為傳世描繪宮苑場景的早期傑作，並可期待未來與其他早期畫作共同體現徽宗朝以前宋代宮廷已然達到的高度繪畫創作成就。

本文的完成首先感謝台灣大學藝術史研究所「研究與討論」課上的師長與同學對此

研究提供的諸多寶貴意見，以及王鍾承小姐對地藏圖像的說明。

注釋：

1. 有關〈八達春遊〉的研究，請參考：莊申，〈八達春遊圖—五代貴族生活的紀錄畫〉，《根源之美》（台北：東大，1988），頁272-276。林柏亭，〈趙孟頫八達春遊〉，《故宮書畫菁華特輯》（臺北：國立故宮博物院，1996），頁53。王耀庭，〈八達春遊圖〉，《大觀—北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2007），頁152-155。Chen Yunru, *At the Emperor's Invitation: Literary Gathering and the Emergence of Imperial Garden Space in Northern Song Painting*, *Orientation*, 2007: 1, pp. 56-61.
2. 〈西域美術：ギメ美術館ペリオコレクション〉（東京：講談社，1995），頁423-425。
3. 關於中國山水畫空間處理的演變，請參見Wen Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton; The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 20-27.
4. 余輝，〈韓熙載夜宴圖年代考〉，《故宮博物院院刊》，1993年，4期，頁37-56；Wu Hung, *The Double Screen*, pp.29-71。
5. 可參考陳葆真，〈南唐繪畫特色與相關問題的討論〉，《區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁1-56。