

# 唐代金碧山水画的表現形式与审美意蕴

## ——以壁画和屏风为中心

郭君涛

【作者简介】郭君涛,景德镇陶瓷大学陶瓷美术学院讲师。

【原文出处】《荣宝斋》:传统艺术版(京),2021.5.106~115

【基金项目】本论文为2021年景德镇陶瓷大学大学生创新创业训练计划省级项目《文化遗产美术创作与衍生品开发》的研究成果之一(项目编号:S202110408102X)。

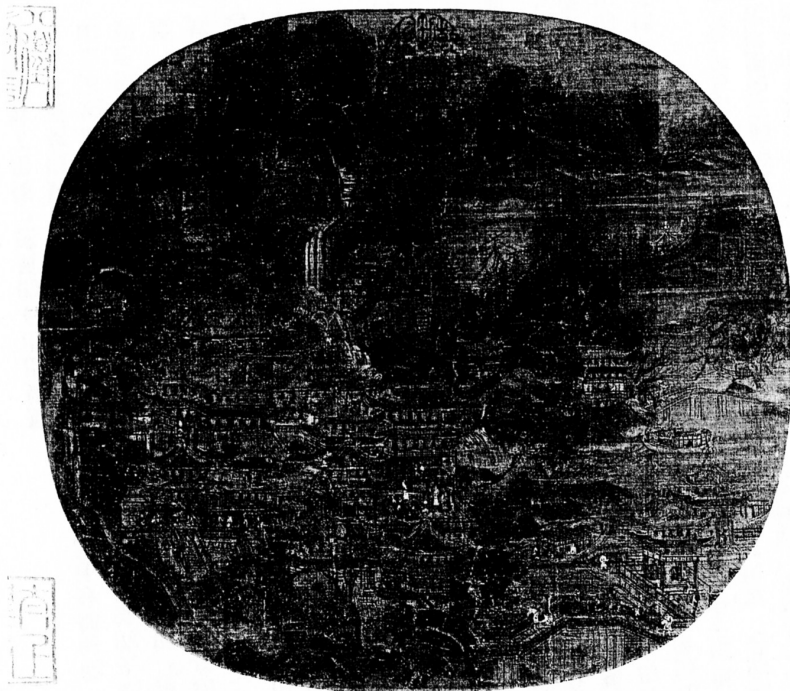
金碧山水画创始并兴盛于唐代,设色以矿物颜料石青、石绿为主,以朱砂、赭石、蛤粉、雄黄为辅,其特色为造型严谨、敷色浓丽,因运用泥金、描金等特定技法,呈现出“青绿为质,金碧为文”金碧辉煌的视觉效果,故称“金碧山水”。唐代金碧山水画以李思训、李昭道为代表人物,后经宋、元、明、清历代名家发展演进,在中国美术史上产生了深远影响。

唐代金碧山水画主体表现形式并非至今流传广泛的卷轴画,而是以大画面为核心的壁画和屏风。在盛唐时期,形成了以宫廷建筑为载体的集壁画、屏风、卷轴画为一体的集中呈现。从现存实物来考察,作为唐代金碧山水画主要载体的宫廷建筑壁画、屏风等大多随着时代更迭消失殆尽,而卷轴画因轻便易于携带收藏,部分以临本的形式流传下来。现存金碧山水画绢本实物主要有故宫博物院藏《宫苑图》卷、《宫苑图》轴、《九成避暑图》(图一)、《京畿瑞雪图》;台北“故宫博物院”藏《江帆楼阁图》《明皇幸蜀图》及《曲江图》轴、《上林蜜雪图》《杜甫丽人行图》;美国克利夫兰美术馆藏《宫苑图》等。

由盛唐(七一三—七六六)到中唐(七六七—八二〇)、晚

唐(八三六—九〇七)的时间过渡,中国画在绘画题材和材媒上是一个逐步变化的转换期。题材上由道释人物为表现主体到以山水、花鸟为表现主体,绘画材媒使用上由重彩矿物颜料为主要表现手法到以水墨淡彩为主要表现手法,绘画形式也由宫廷、署衙、寺观壁画向纸本、绢本为载体的卷轴、立轴转变。

多种艺术表现形式及其工艺流程和审美范式,在唐代也得到了充分的发展。中国绘画在历代发展过程中作为绘画主要因素的造型和敷色产生分化,



李思训 九成避暑图

图一 唐 李思训 九成避暑图 31.6cm×28.5cm 故宫博物院藏

不同的绘画载体有着不同的运用法则,不同的艺术表现形式也体现出不同的审美意蕴。从审美中挖掘历史的基因,进而弘扬民族文化,重构民族精神。

绢帛材料的轻柔能够更好体现出线条笔墨的细腻,以绢帛材料为支撑体的卷轴画则有相对的私密性,多私藏于个人书房,以便欣赏把玩。唐代宫廷设置了专门的书画收藏机构“集贤殿书院”,集中保存管理历代名家书画。而墙体的坚硬与宽阔更宜表达山河景色的雄伟壮阔,以墙体为载体的宫殿、寺观壁画正是金碧山水画的主体呈现方式。在唐代绘画相关的文献中几乎处处可见名家巨匠关于宫殿、衙署、寺观等处壁画绘制的记载。屏风更是具有多重含义,首先它是一件具有三维空间的实物,往往设置于建筑空间内部,起到空间隔离和装饰的作用。其次它是一种绘画的载体,以纸、绢、板等材质制作成为绘画支撑体。除此之外,屏风本身还是一种绘画表现图式,经常在壁画创作中运用。

### 一、时空的转移:壁画

壁画是中国传统绘画中最为古老的绘画形式,包括宫殿壁画、寺观壁画、石窟壁画、墓室壁画等不同形式。壁画的支撑体为建筑墙壁,因此壁画的兴盛离不开建筑的高度发达。唐长安城从规模和建造体量上比明清时期包括外城在内的北京城还要整体大出三分之一,在相当长的历史时期里,长安城以气势浩大的规模和宫殿建筑群而享有“天下第一城”的美誉。唐代无可厚非成为中国宫殿建筑史上的高峰时代,同时寺观建筑在数量和规模上也都达到了历史上的高峰。唐代诗人王维的著名诗句“九天阊阖开宫殿,万国衣冠拜冕旒”生动形象展现了唐代皇宫的宏伟气势。

壁画作为金碧山水画的主要呈现方式,一方面以宫殿、衙署、寺观等建筑墙体为载体。另一方面,宫殿、衙署、寺观等建筑也是金碧山水画的重要表现题材,尤其宫殿建筑装饰中常饰以黄金、彩色琉璃、大漆等,呈现出金碧辉映的视觉效果。《历代名画记》记载唐代两百多位画家,几乎无一没有壁画创作的经历。壁画创作的题材丰富,包括圣贤名臣、鬼神、山水、花鸟等。绘画是现实的反映,金碧山水画中呈现富丽堂皇的效果正是以唐代宫殿、衙署、寺观建筑

作为蓝本和依据创作的。文献记载,武则天明堂“以木为瓦,夹纈漆之,上施铁凤,高一丈,饰以黄金”<sup>①</sup>。宫殿屋顶多以黑瓦及黄、蓝、绿琉璃瓦铺设,大明宫麟德殿、含元殿及兴庆宫等建筑构件均有考古发现。通过考古发掘实物及数量庞大的唐代墓室壁画,可以复原出各式建筑及不同构件形体、色彩、材质等方面的丰富信息。至盛唐时期,壁画高度繁荣,成为中国绘画史上的重要门类,是壁画艺术的鼎盛时期。

古代文献关于唐代壁画山水的记载主要集中在两京(长安和洛阳)及蜀地(四川地区)。长安和洛阳作为唐代国都,书画文献中随处可见关于两地宫殿、寺观、衙署等壁画的记载,如玄宗先天(七一—七一二)年间,海州大云寺由于其官寺的性质而“宝殿蔚以云构,金山焕其日临”,场面恢弘壮丽,时任海州刺史的李邕特别为其撰文,形成“无处不寺庙,无庙不图壁”的情形。金碧山水画的产生与唐代宫廷有着直接联系,体现了宫廷贵族的审美品位,绘画技巧也达到了空前水平。朱景玄《唐朝名画录》记载“天宝中,明皇召思训画大同殿壁,兼掩障”,并记李思训与吴道子于殿内共同创作蜀道山水的典故。唐代佛教、道教均十分兴盛,甚至“制过宫阙,穷奢极丽”。《历代名画记》“记两京外州寺观画壁”篇专列长安、洛阳两地寺观壁画七十处,不乏吴道子、尉迟乙僧、李昭道、杨廷光、展子虔、郑法士、杨契丹等大家手笔。遗憾的是,两地唐代佛寺建筑无一保存至今,历代名家壁画手迹也只存在于文献中了。唐武宗(八四—八四六)时,由于寺院经济过度膨胀直接影响了国家财政,朝廷下令大规模灭佛。《历代名画记》详细记载了会昌五年武宗灭佛的情形,天下佛寺名家壁画尽毁,仅余两三所。宋黄休复《益州名画录》记录了多处四川地区寺观壁画的名家及其创造情况:成都人李昇,擅画山水,有诸多寺观壁画创作记载,且因画技可与李思训相媲美,而有“小李将军”的称呼。

值得庆幸的是,唐代宫殿、寺观壁画虽已不存,但位于中国边塞地区的甘肃、新疆等地仍保留了大量的佛教石窟壁画,结合历代文献资料能够为我们呈现唐代寺观建筑、壁画兴盛的基本面貌。初唐至

盛唐,丝绸之路畅通,中原与西域诸国交往频繁,处于丝路要道的敦煌是佛教文化的重要集散地。长安、洛阳的绘画艺术能够比较及时畅通地传到甘肃及新疆等地。尤其敦煌石窟壁画,其线条、色彩、造型等形态特征体现出多方面受到中原绘画的影响。敦煌石窟壁画中唐代石窟遗存现有二百二十八个,几乎占到敦煌现存有壁画石窟的二分之一,而中原地区所表现的绘画题材、技法在敦煌石窟壁画中都有较为充分的体现。因此,在中原宫殿壁画、寺观壁画缺失的情况下,敦煌壁画中的山水图像,能够部分还原唐代金碧山水的面貌。

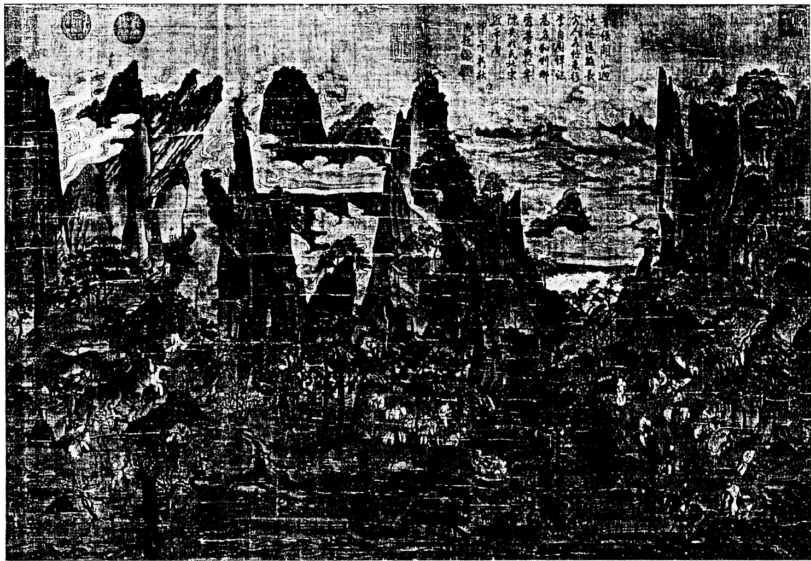
山水图像在敦煌壁画中多是作为主体佛像背景或经变故事的场景而出现的,因此对于不同人物和场景的画面需求,使得唐代绘画匠师们在构图样式和绘画技法等多方面进行探索与研究,进而促进了山水画的进一步发展。

莫高窟三三一窟北壁《维摩诘经变图》为初唐时期绘制,上半部分的山峦高耸入云,山体、云气、树木线条流畅且富有变化。山体以青绿颜色为主,点缀深色苔点,山间有松树林立,画面整体和谐有韵律,可以看到与《明皇幸蜀图》(图二)上半部分在画面构成上的相似性。莫高窟一七二窟东壁北侧盛唐时期壁画《文殊变》其背景是壮阔华丽的山水景色,山势高低交错,形成对立统一的关系。山脚下为波澜壮阔的河流,中间穿插云气、树木,表现出深远的空间感。色彩多使用石绿、朱砂、赭石等,整体呈现出优美壮阔的氛围。绘画技法使用了线条勾勒、多层敷色积染的手法。尤为值得注意的地方是山脚与水纹的刻画:山脚以赭石等暖色敷染出山石的质感,使用了类似皴法的笔法,远远摆脱了“空勾无皴”的形态。水纹则使用线条结合敷色的技法呈现,生动自然、富有变化。唐代佛教壁画中的山水图像,将建筑物所表达的空间进行了扩充,进而体现出无限辽阔的空间感。从某种意义上来说,这些经变内容是在一幅幅富丽堂皇的

山水画中展开的。

佛教石窟壁画山水虽然描绘的是佛国景观,但佛教艺术常常与现实生活密切联系,不论是佛教楼台人物还是山水景观,常常与代表上层社会审美的宫廷美术相结合,使得佛教美术同样呈现出一派富丽堂皇之感。尤其对于佛教建筑的描绘,一幅画面中通常有一个主体建筑描绘在画面中央位置,左右分散一些殿堂,通过柱廊相接,整体建筑群呈现以主体大殿为中轴对称式。佛教壁画中的这些建筑通常都是以现实中佛寺大殿为蓝本,而在佛教兴盛的唐代,著名佛寺、道观,尤其皇家资助修建的寺观形制则往往仿照宫殿而建。通过对莫高窟壁画一七二窟《文殊变》的山水背景及三一〇窟、三三一窟、一〇三窟等大量类似壁画分析研究,我们不难看出,唐代敦煌壁画中的山水表绝不仅仅表现的是敦煌地区风格,更是体现出了盛唐时期山水画的普遍发展状况,一〇三窟南壁《化城喻品》背景中山水局部的表现,高度体现出盛唐金碧山水画的特色。归根结底,唐代壁画中不论是宫殿建筑还是山水景观,所体现的造型样式、色彩表达代表了贵族阶级的审美意识。

唐代帝王、贵族墓葬壁画基本内容是显示死者生前身份地位、生活相关的实物与活动,如宫室、衙署、狩猎、设宴、仪仗、山水等,进而以期死后也享受生前的生活。陕西省乾县懿德太子墓壁画《阙楼仪



图二 唐 李昭道 明皇幸蜀图 81cm×55.9cm 台北故宫博物院藏

仗图》绘制于唐中宗神龙二年(七〇六),其庞大的体量和恢宏的场面展现出威严浩大的皇家气象。壁画形象以红色和黑色线条勾勒,阙楼廊柱、斗拱、屋檐等均为正红色,多处构件运用贴金工艺,装饰华丽。阙楼连接高大城墙,城墙周围环绕连绵山脉。根据《旧唐书·舆服志》记载,画面中步行仪仗和骑马仪仗为太子仪仗的左右卫,车为太子大朝时所用的辂车,壁画正是再现了懿德太子大朝时的场面。虽然因时代久远整幅画面变的斑驳模糊,但依然能感受到色彩浓郁、气势恢宏的画面氛围。“李思训在武后当政期间隐居不出,而在中宗即位后,为宗正卿,担任监督章怀、懿德、永泰公主等墓室的建造,因此推测这些壁画属于李思训风格的作品。”<sup>②</sup>整体来讲,唐代墓室山水壁画有以下特点:一、用墨线勾勒造型,山岩树石协调,近景用线较实,远景一般质感较为柔和;二、色彩绚丽,以石青、石绿、赭石、雄黄为主,山体上一般不见苔点;三、线条较为方便粗犷,表现出了岩石的坚硬挺拔,用笔有方圆转折变化;四、树干与山石相错分布,生于山坡之上,树干雄壮,枝叶丰茂;五、针对独立山水和作为事件背景的山水,不同的空间和建筑所表现的内容有所区别。



图三 唐 岩树图壁画 陕西省考古研究院藏

## 二、生活的艺术:屏风

屏风作为中国传统家具的一种类型,出现于西周初期,文献称作“邸”或“宸”,也作依。《周礼·掌次》有“设皇邸”。《礼记·曲礼》曰“天子当依而立”。“皇邸”“依”即帝王专属屏风,置于御座背后,以示皇威。随着屏风进入贵族阶层,其类型也不断增多,材质名贵,精美华丽。有云母屏风、琉璃屏风、杂玉龟甲屏风等,在历代文献中多有相关记载。屏风逐步与绘画结合,成为中国传统艺术中一种独特的绘画表现形式。屏风除家具实用价值以外,也作为中国古代绘画的重要载体和独特的表现方式而被传承下来,形式有单扇、四扇、六扇,甚至更多扇拼合而成的屏障。

在唐代,屏风有“掩障”“画障”“图障”等多种名称,形制不同其功能也有所区别。屏风之所以具有重要的美学和艺术价值,在于其本身兼具多重含义,巫鸿将其归纳为三重意义,即建筑形式、绘画媒材和绘画图像。<sup>③</sup>唐代书画艺术高度繁荣,屏风与建筑巧妙结合,成为书画艺术的重要载体,其具备的多重内涵均得到了充分的施展。因此唐代可谓屏风艺术大繁荣和大发展的时代。

唐代屏风题材包含了山水、人物、畜兽、花鸟、书法等,使用的材料也较前朝更加丰富,纸、绢等更加适合绘画与书写的材料也用来制作屏风。屏风因常设置于室内明显的位置,因此更加注重其装饰作用,尤其宫廷皇室,常由书画名家绘制内容,逐步发展成为兼具使用功能和艺术价值的名贵家具。唐代史籍、画论、诗歌中诸多记载山水名家绘制屏风的情况。朱景玄《唐朝名画录》记载:“范长寿……今屏风是其制也。”同时也记录了吴道子与李思训于大同殿共同绘制嘉陵江山画掩障。张彦远《历代名画记》记载:“画鹤知名,屏风六扇鹤样,自稷始也。”(张璪)曾令画八幅山水障,在长安平原里。”唐宪宗著《前代君臣事迹》,令画师“写于六扇屏风以示宰相”。唐李贺《协律钩玄》记载《金鹅屏风蜀山梦》曰:“追忆当日玄宗入蜀,心欲从之不能,今见蜀山屏风,恍若身入巫山,而作行云之梦。”<sup>④</sup>

屏风的制作,一般采用贵重木材做边框,纸、卷、板等做屏面,屏面常以书画、雕刻、漆艺等装饰,以

木、金属、陶等不同材料做屏足或屏座。宫廷贵族制作使用的屏风,材料及平面装饰尤珍贵,配上名家书画更是价值连城。

屏风在中国传统审美观念中传达了一种“含蓄之美”,它将建筑物的内部空间进行了柔性的分割,既不破坏原有空间的秩序性,又增添了一丝神秘感,如同中国传统园林中的亭、廊、水、林等设计,将建筑、书画、手工艺等,完美结合起来。

唐代的卷轴画、宫廷壁画、寺观壁画存世数量极为稀少,而历年来的美术考古陆续发现出土了数件屏风实物及以屏风形式绘制的墓室壁画,为我们考察复原唐代屏风的样貌提供了有力的依据。目前考古已发现唐墓屏风实物及屏风式壁画主要集中于陕西、山西及新疆地区。题材丰富多样,包括仕女、人物鞍马、乐舞等,同时包含花鸟畜兽、山水等题材,形制也随年代不同而有所变化。墓葬中的屏风式壁画虽不能等同于唐代社会生活中流行使用的屏风,但仍能作为重要的唐代图像风格的“物证”。李征、金维诺于一九七五年发表于《文物》上针对新疆地区唐墓中考古发掘绢画实物的文章对出土的绢画屏风作了详细的记录和原貌的初步复原,为我们当代研究提供了重要的参考资料。一九七二年阿斯塔纳古墓群张氏家族三座墓均出土木框连屏绢画(图四),分别为六屏、八屏、六屏,题材包括弈棋侍女、人物鞍马、乐舞等。从出土相关文书、墓志等资料考证,绢本屏风制作年代基本属于盛唐时期。此外,阿斯塔纳二一七号墓六屏壁画花鸟,色彩浓郁、形象生动,也是盛唐时期中原流行的壁画题材。整体来看,新疆地区出土唐代西州屏风画题材、使用材料上主要借鉴了中原地区的流行风格,是唐代在中央集权国家治理下,中原文化和边疆文化交流发展的产物。

西安长安区大兆乡庞留村武惠妃(六九一九—七三七)墓,墓室西壁绘有六幅屏风式山水。从绘画技法来看,线条生动灵活,富于变化。六幅山水是盛唐时期典型的组合形式,每幅山水均为独幅画面。画面紧凑,其中山势表现险峻,山石结构穿插自然,与李昭道《明皇幸蜀图》极为相似。武惠妃为唐玄宗李隆基的宠妃,去世后追封为贞顺皇后,同

李昭道(传六七五—七五八)、吴道子(六八〇—七五九)、王维(七〇一—七六一)为同一代人。武惠妃去世于“安史之乱”期间,其墓壁画应为“安史之乱”之后所画。值得注意的是,六幅屏风画面中,左侧三面施以色彩,且画面外延以红色朱砂勾勒边框,右边三幅仅勾勒山形轮廓,未施彩,且无边框,显然是未完成之作。

一九八八年陕西省西安市长安县韦曲唐墓墓室西壁考古发掘《树下仕女图》六扇屏风,是盛唐时期典型的屏风式壁画样式之一。所有屏风图式结构统一且富有变化:每扇屏风包含人物两名,一主一仆,绘制上遵循主体人物大于次要人物的惯例。背景衬以树木、花草、山石,画面生动活泼。从图中所绘仕女的形貌特征来看,六幅屏风中的仕女人物应为同一人。从整体形制到画面构成、人物形象特征来看,《树下仕女图》与正仓院《鸟毛立女图屏风》及斯坦因于新疆所获屏风《树下仕女图》均颇为类似。图中侍女仪态端庄、丰容低髻,颇显优雅而华丽。这种布局的屏风式壁画还有韩休墓墓室西壁《高士图》(共六幅,其中两幅已遗失)。“这件作品的存在,证明了近年来由科学调查确定是日本制的正仓院屏风,是将长安流行的屏风形式复制过来的事实。”<sup>⑤</sup>

传为李思训的《江帆楼阁图》(下页图五),虽然鉴定为宋代摹本,然而有意义的是,其构图样式与隋代



图四 唐 佚名 彩绘牧马图屏风 73.4cm×58cm 新疆维吾尔自治区吐鲁番阿斯塔纳墓地188号墓出土 新疆维吾尔自治区博物馆藏



图五 唐 李思训 江帆楼阁图 54.7cm×101.9cm  
台北“故宫博物院”藏

展子虔山水名作《游春图》画面左侧四分之一部分构图样式一致。虽然《江帆楼阁图》在笔法运用、色彩铺设及形象刻画上都较《游春图》更加缜密和精进，然而只要仔细对比，便不难发现其图式形制的高度相似性，傅熹年判断这种相似性绝非偶然，这证明了二者在创作上使用了同一个底本。<sup>⑥</sup>中国画讲究传承，前代画家粉本为后世画家使用和再创作，并不会使人感到奇怪，而此处所不同的是，《江帆楼阁图》只是《游春图》构图样式的四分之一，且尺幅相对较大。如果按照《游春图》构图完整复原《江帆楼阁图》，那么其四扇全幅尺寸（画芯）约为宽一百厘米，高二百二十厘米，并由此推测出《江帆楼阁图》原本并

非卷轴画，而是四扇绢本屏风中的一屏，这个尺寸也符合盛唐时期绘画以壁画、屏风等大幅画面为中心的惯例。

### 三、小结

巫鸿在其著作《重屏：中国绘画中的媒材与再现》中引述苏立文的论述，认为直到宋代，屏风形式的绘画与卷轴画、壁画仍然共同作为中国传统绘画的主要形式。<sup>⑦</sup>在三种不同的传统绘画形式中，卷轴画因流传广泛而最为公众所熟知，而壁画和屏风两种绘画形式在唐代作为金碧山水的主体表现形式因多种因素在传统绘画中却被遗忘和边缘化。

唐代金碧山水画的创制成就了中国古代山水画史的首座高峰，构建了山水画宏大气象以及繁密臻丽的造型面貌，表征了中华民族精神文化上升期的美学品位。唐代金碧山水画对于五代、北宋时期的“北派山水”、历代青绿山水，直至当代美术创作的审美及造型风尚都产生了直接而深刻的影响。

唐代金碧山水画是在特定的历史时空中沉淀下来的传统美学基因，并对后世文化艺术造成深远的影响。而随着时代的变迁，这种美学基因逐步变得弱化。还原美术史中发生的真相无疑是美术史家的核心责任，然而，通过有限的历史文献和考古碎片完成对千余年前历史的完整呈现，无疑有极大难度，我们只有沿着前人的脚步不断攀登，进而在瞻仰历史巅峰的过程中不放过蛛丝马迹，探寻历史的真相，挖掘传统文化中的审美基因。

#### 注释：

- ①陈绶祥《中国美术史：隋唐卷》，北京师范大学出版社，二〇一一年版，第二七一页。
- ②[日]铃木敬《中国绘画史上》（魏月美译），“国立故宫博物院”出版社，二〇〇一年版，第七八页。
- ③[美]巫鸿《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，北京：世纪出版集团，二〇〇九年版，第一页。
- ④[唐]李贺《协律钩玄》，清嘉庆陈氏裱露轩刻本卷一，第一六页。
- ⑤颜娟英、石守谦《艺术史中的汉晋与唐宋之变》，北京大学出版社，二〇一八年版，第二四一页。
- ⑥傅熹年《关于“展子虔〈游春图〉”年代的探讨》，载《文物》一九七八年第十一期，第五一页。
- ⑦[美]巫鸿《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，北京：世纪出版集团，二〇〇九年版，第九页。