# 畫語的文法——
## 切分與統合

邱士華

「畫語──會說故事的圖畫」雖展出了許多故事畫，但其中也包括了許多非純粹故事的儒釋道經典、占卜書與詩文作品的配圖。這些圖像若沒有文字提示，我們眞能解讀嗎？圖像是不是能像文法一樣區分成不同詞性的單位再統合起來理解？本文希望利用「畫語」特展的展件爲例，嘗試找尋畫語的文法。




圖 2　漢　武氏祠畫像石刻拓片橫披（三）　人物及故事標注圖　國立故宮博物院藏　購拓 000037

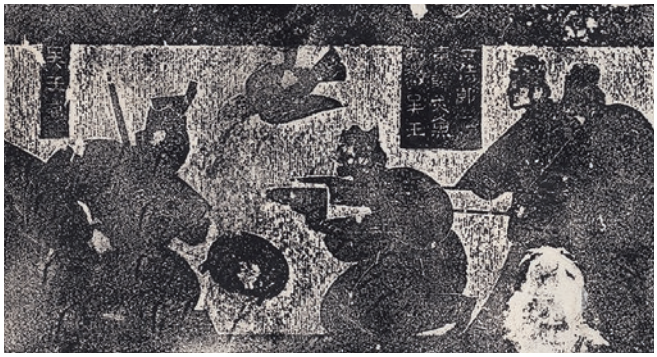


圖 1　漢　武氏祠畫像石刻拓片橫披（三）　局部　專諸刺吳王
國立故宮博物院藏　購拓 000037



圖 3　漢　武氏祠畫像石刻拓片橫披（三）　局部　荊軻刺秦王
國立故宮博物院藏　購拓 000037

## 圖像的切分

「宣物莫大於言，存形莫善於畫」是張彥遠（815-907）在《歷代名畫記》徵引四世紀陸機的名句，標舉文字與圖像各自強大的威力。以傳達故事內容爲例，文字可以簡潔地說明角色特性與情節發展，圖像則相對全面地提供故事中角色或物件的輪廓、型態與細節。

文字與圖像各具不同的傳達優勢，在感知理解的方式上也明顯有異。無論東西方語文、無論拼音還是象形，文句的組成較趨「線性」，一個字接著一個字成串；而圖像的組成則趨「面狀」，分布在畫面上的物象，彼此互相關連，卻不一定有明確的先後順序。

著名的武梁祠石刻線畫，其上圖像宛若剪影。觀者能夠辨認出故事情節的重要線索，是根據一起刻在石面上方塊狀的「榜題」。榜題列出故事主角姓名，或者直接敘述故事情節大要，觀者再依角色造型、組合與動作，就能有根據地確認圖畫描繪的故事。例如「專諸刺吳王」的段落（圖 1），如果少了榜題「吳王」、「二侍郎；專諸炙魚，刺殺吳王」的提示，光靠剪影般的圖像，要推測這是專諸以魚腸劍刺殺吳王的故事，其難度之高可想而知。

武梁祠西壁拓片的圖像大致可分爲四層，第二層囊括四個故事，第三層則有三個故事。觀者要在這兩層沒有分隔的一連串圖像中，確認各個故事的範圍是一大挑戰（圖 2）。如「荊軻刺秦王」的段落，圖中靠左的柱子是作爲故事的界隔，或是故事中的場景，需要觀者仔細體會細節──由於劍身穿過柱子，因此這根柱子並非用來隔斷左右不同故事，而是秦王幸運躲開荊軻劍擊的重要物件（圖 3）。武梁祠榜題提供的角色名稱與敘述，讓確認故事範圍變得容易許多。

畫家在處理畫面時，常會使用一些固定模式，也就是所謂的「格套」。在能夠區分出武梁祠石刻線畫上各故事的範圍後，又可幫助我們進一步歸納畫家切分不同故事時使用的「格套」。例如：武梁祠石刻線畫第二、三層的眾多角色，多面朝故事段落中心方向動作。當我們理解畫家切分故事的模式，就像學會了特定「畫語」的文法，讓原本雜亂的形象，可以清楚的切分成幾個段落。之後再面對拓片其他部分，或是以類似模式繪製的作品時，也能更容易分析領會圖像的內容。

圖畫中個別物件的形象，就像單字，對大部分的觀者來說不難。然而一組一組的圖像，則像子句，觀者需要找到畫家使用的模式或習慣才容易區分開來。能夠區分圖畫裡的單元或段落，找到畫家切分的邏輯，是理解畫語的基本步驟。

如果能區分武梁祠石刻線畫拓本的段落，就可確認其中囊括的故事數量與篇幅。如果能正確地對張大千（1899-1983）〈摹敦煌莫高窟第 213 窟北魏畫悉達孥太子施捨白象故實〉做畫面內容的切分，就可看出這個故事的一連串情節。這個故事最主要的部份是：樂善好施的悉達孥太子將國寶白象施捨給來自敵國的八位婆羅門（圖 4），遭到父親的流放。而帶著妻子和兒女駕車前往流放地一途，太子仍陸續將馬匹、車輛、衣服所有財物都施捨一空。在描繪悉達孥太子流放過程的段落（圖 5），可見主角們重複出現—一開始他的妻兒坐在馬車上，他似乎回頭告訴家人要把馬施捨給前方的婆羅門，而後婆羅門騎著馬朝右上方離去；下一段



圖 4　民國　張大千　摹敦煌莫高窟第 213 窟北魏畫悉達孥太子施捨白象故實　卷　局部　八位婆羅門遊說太子施捨白象　國立故宮博物院藏　贈畫 000031




圖 5　民國　張大千　摹敦煌莫高窟第 213 窟北魏畫悉達孥太子施捨白象故實　卷　局部　太子流放途中施捨各種財物　國立故宮博物院藏　贈畫 000031

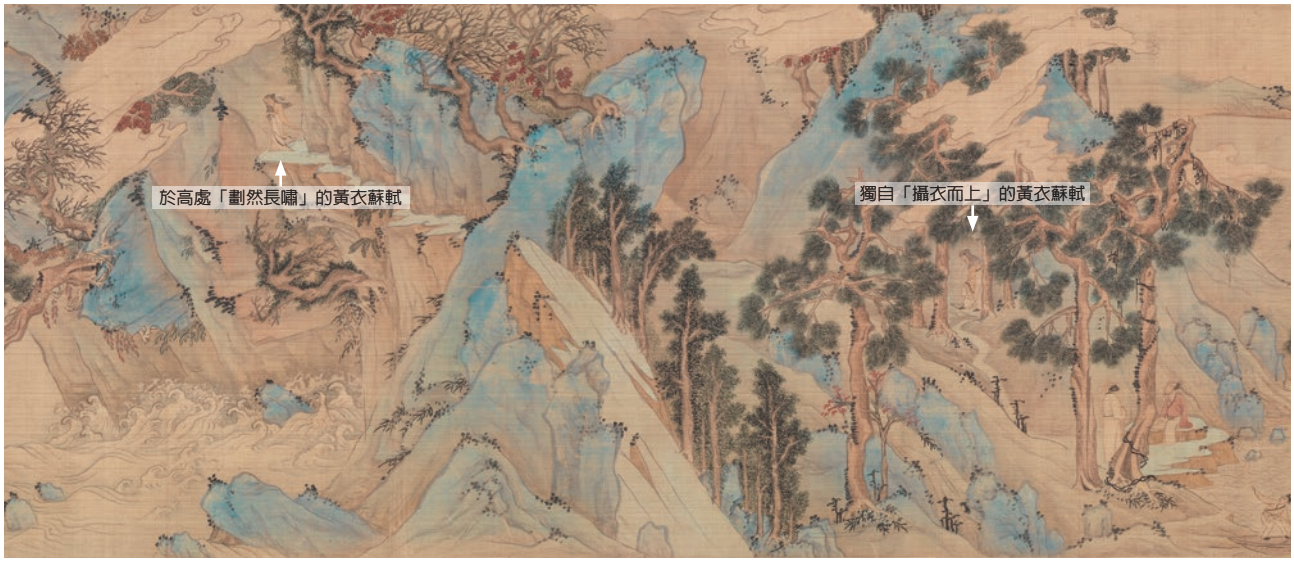



圖 6　明　文徵明　倣趙伯驌後赤壁圖　卷　局部　國立故宮博物院藏　故畫 001055

自己拉著車的太子，又回過頭望向車上的兒女，似乎告訴他們車子也要施捨給另一位婆羅門，而後這位婆羅門也拉著車往右上方的山裡隱去；失去馬與車以後，太子揹著兒子、妻子揹著女兒繼續步行，又出現求取衣帛的婆羅門，畫中太子正將衣帛送給他，而後婆羅門挑著衣帛自右上方離開。這三個佈施的情節主要以斜向的山石做出區隔，衣著未變的主角人物維持在畫面下方與配角交涉，的配角會帶著財貨離開再次出現在右上角。故事情節在長條型的畫面裡鋸齒狀地展開。

在這件摹繪石窟壁畫的長卷裡，情節間的界隔，不像近代的漫畫以線條框界出一個個明確的區塊，而是以山石、樹木，或是斜向的建築，低調曖昧地將各種情節段落框圍起來──乍看就像在同一片天空下、群峰列巘之上，一大群活動中的人物。

若非採取一段圖畫配合一段文字的表現方式，古代中國畫家似多有將所有內容整合爲單一畫面的傾向。他們不太作決絕的切分，無論像武梁祠石刻線畫一次表現數個故事，或是像張大千摹敦煌石窟壁畫連續表現故事的不同情節皆然。

即使到了明代，如「畫語──會說故事的圖畫」第三單元展出的明文徵明（1470-1559）〈倣趙伯驌後赤壁圖〉亦復如此。蘇軾（1037-1101）取得家中藏酒後，再赴赤壁夜遊時，兩個朋友不陪他登上高處，因此他獨自「攝衣而上」，在高處「劃然長嘯」，引得「草木震動，山鳴谷應，風起水湧」。畫家同樣以山石劃分獨自「攝衣而上」的蘇軾以及「劃然長嘯」的蘇軾兩段情節，但與悉達孥太子施捨白象故實不同的是，原來一個接一個的簡樸三角狀山體，在文徵明手下已成爲錯綜的峭巖（圖 6）。這座山體巧妙設定了山徑，因此右下方是蘇軾深入的林徑，而左上方則是通向危崖的曲折山路，不但山體造型複雜獨特，同時發揮了切分又統合兩個情節的強大功能。



圖 7　後秦　鳩摩羅什譯　《妙法蓮華經》元重刊蘇寫本　卷七　扉頁　國立故宮博物院藏　故佛 000207

## 統合成「畫」的傾向

佛經常見以佛宣講的場面作爲卷首扉頁。如元重刊蘇寫本《妙法蓮華經》卷七的卷前扉頁（圖 7），右半部描繪釋迦牟尼佛於天上宣講，佛弟子、菩薩衆等天人聚集，扉頁的左半部描繪著〈觀世音菩薩普門品〉的內容，提到呼求觀世音菩薩名號能解除諸種災難。畫中出現爲圓球包覆頭下腳上的男子（圖 8），若搭配其上山崖邊雙手張開的人物，可知爲經偈提到的「或被惡人逐，墜落金剛山，念彼觀音力，不能損一毛。」爲「墜落山崖難」的段落，圓球應是觀世音菩薩提供信衆平安降落的神力球。但畫面球體右下方出現成片小點，卻已爲另一個災難。經偈最後一段提到「雲擂鼓掣電，降雹澍大雨，念彼觀音力，應時得消散」。那片小點應是冰雹或是大雨，與球體並不相關，而要與下方撐傘者搭配。有意思的是版畫家描繪「雷雨難」時，並不只表現撐傘的部分，還特別表現了「雲擂鼓掣電」一句。在雙手高舉的人物

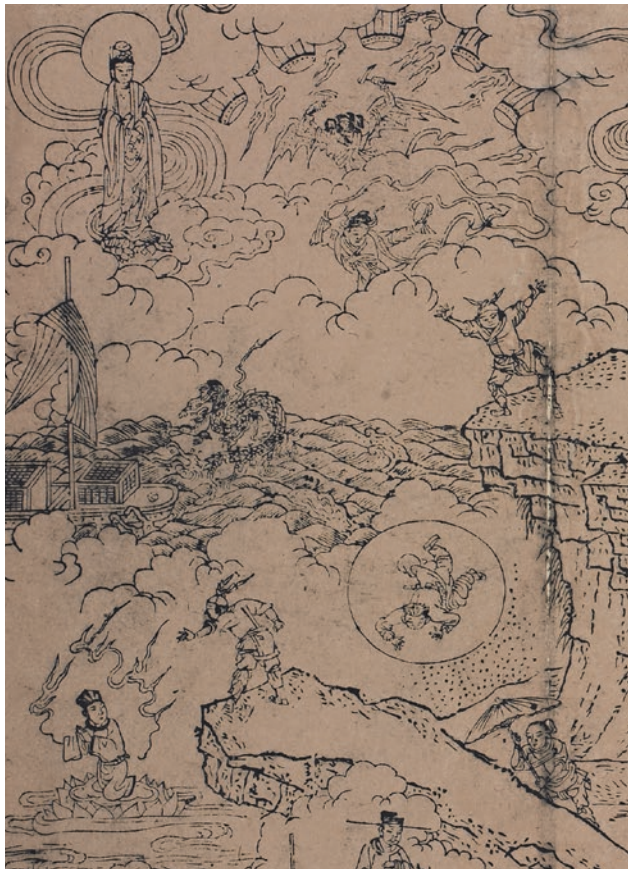


圖 8　《妙法蓮華經》元重刊蘇寫本　卷七　扉頁　局部



圖 9 《妙法蓮華經》元重刊蘇寫本　卷七　扉頁　局部

上方不遠雲層，出現兩手執鏡的電母，再隔一道雲層，則可看到長著翅膀擊鼓的雷神。「雷雨難」不自成一個區域，卻緊貼著「墜落山崖難」，分成不相連的上下兩部分表現，突顯了畫家對於統合背景，以及盡可能將佛所闡釋的內容安插入畫中的強烈意圖。右下方「惡獸難」中的老虎，在離開信眾後似乎瞪著上方的「二王子現神變」的情節。由二王子身後山石間，衝出的是「商賈怨賊難」裡的盜賊，他再向前一點，似乎也立刻可闖入二王子的故事中。（圖 9）

圖上眾多角色各自沈浸在屬於自己的災難裡，對於寸步之遙的其他事件毫無反應，和諧共處於畫面舞臺上，將佛經中所舉例子、譬喻或故事的豐富內容統合爲一。

統合物像於單一場景，並不是單純地將所有物像放在同一個框框裡就能算數。如南宋的《天竺靈籤》，不但有籤詩，也有籤圖。如第二十籤（圖 10）籤詩爲「月出漸分明，家財每每興，何言先有滯，更變立功名」，籤圖上則散布著日、明珠、錢財、雲上書卷、鹿、犀角和官員的圖像。對照籤詩與上方籤解的內容，圖像未必與籤上文字緊密對應。反而如籤解提到的：「官人指鹿、錢財、金寶，所求必稱心願，定立功名」，可看出解籤時頗依仗籤圖描繪的形象，而不獨以籤詩爲據。

將物像散置於空白背景上，可能是早期這類占卜籤圖的原始型態。圖像本身也可以如符號般給予求籤者吉凶禍福的提示。而成化十八年（1482）編製的《御製新集斷易精粹》，不少宮廷畫家則將詩句全數轉譯成圖像，並盡可能統合成一個尚屬合理的場景。如第三十一冊的「全靜斷」所錄詩爲「鞍上金冠立，攀龍附鳳前，




圖 10 《天竺靈籤》　第二十籤　南宋本　中國國家圖書館藏
索書號 16761




圖 11　明　朱見濡敕編　《御製新集斷易精粹》　第三十一冊　「全靜斷」頁片　明成化間內府彩繪寫本　國立故宮博物院藏　故善 002842

手中持稱大，女子跨華先」（圖 11）—畫家在右下角畫著騎白馬戴著金色裝飾頭冠的人物，畫的是第一句。藍衣人舉手攀著飛昇中的龍尾，以及左方綠衣人撫摸著一隻低飛的鳳凰，畫的是第二句「攀龍附鳳」。立在水面大蓮花上的女子，畫的是第四句。依此推敲，上方拿著大斧的將士，畫的應是第三句。籤詩充滿朦朧不清的意象，句與句之間常看不出確定關聯。爲了「成畫」，宮廷畫家爲區分有統合這些似無關連的角色，在場景中添繪了綠色雲氣隔開騎馬與撫鳳的人物、紅色雲朵襯出了執斧將士、黃色雲朵突顯了蓮花上的仕女。雖然爲各色雲氣區隔，但類似於《妙法蓮華經》卷首扉頁的處理方式，《御製新集斷易精粹》將角色分配在陸地、水面與天空，場面雖然奇幻，但背景仍稱統一合理。

《御製新集斷易精粹》轉譯詩句成圖像，並著意將所有圖像整併成合理場景，也同樣可見於《明解增和千家詩註》。異常精緻的《明解增和千家詩註》應爲十五世紀的宮廷製作，很可能是爲皇室學詩的讀本。每頁上欄除了增和的詩作外，亦以剩餘的空間，添繪下欄所錄唐宋原詩的插圖。這些插圖依據詩句內容設計描繪，因爲不似占卜詩作那般天馬行空，多半可以貼切將詩句轉譯爲合理的圖像。負責這本書插圖的畫家，似乎受到盡量爲書中所有詩作配插圖的指示，所以有時候即使所餘空間不大，仍嘗試將前後兩首詩作的內容並置表現。例如僧志南（南宋僧人，生卒年不詳）〈絕句〉上方的插圖（圖 12），右半部描繪的紅色夕陽下黃色琉璃瓦宮殿，以及端著燭臺要進入大宅門的侍從，傳達的其實是前一頁〈寒食詩〉「日暮漢宮傳蠟燭，輕烟散入五侯家」的圖像；左半部才是〈絕句〉詩句提到的「短篷」、「杖藜」、「橋」、

「杏花」、「楊柳風」等物像。中國繪畫表現日暮或夜晚的方式不是將天空染黑，因此畫中天色差別不大。畫家並置了兩首無關的詩作，但有趣地讓白日跟著主人過橋春遊的僮僕，回首望向寒食節日暮時傳送蠟燭的侍從，若有呼應。僮僕回望的那一眼，輕巧地將左右兩半時空的差距縫合起來，乍看宛然一圖，不見破綻。

西方傳教士畫家在清代宮廷繪製的作品，依然可見這類整合圖像的作法。如郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）主導的《平定準噶爾回部得勝圖》銅版畫，利用透視法表現戰爭發生的地點與浩大場面，似乎完美地記錄了輝煌的瞬間。然而細探如〈格登鄂拉斫營圖〉的畫面，可發現郎世寧利用了近、中、遠景，分別交代戰事不同的階段，又一次變化在畫面中區分段落再加以縫合的技巧。右下角正要繞過巨石的人馬，是阿玉錫（生卒年不詳）率領的偷襲小隊。圖 13-1 藍框中騎暗色馬匹者，即爲衝向敵營的阿玉錫。中景爲準噶爾汗達瓦齊（Davatsi, ?-1759）軍的營地，因受夜襲，衆人倉皇奔逃。右方遠景似爲逃向山間的達瓦齊軍。左方遠景排列整齊背向觀者的大軍




圖 12　宋　榭枋得註　《明解增和千家詩註》　明內府朱絲欄彩繪寫本　國立故宮博物院藏　平圖 009591



圖 13-2　清　郎世寧起稿、柯升主持、勒霸鍒刻　《平定準噶爾回部得勝圖》　格登鄂拉斫營圖　銅版畫　國立故宮博物院藏　平圖 021228

（圖 13-2 黃色線段區域），應是朝更遠的敵方營地（圖 13-2 橘色線段區域）前進的清軍。觀者若對這場戰事的戰況發展掌握不足，要直接自畫面察覺前後不同時間段落會更加困難，而會以爲是同時發生的一場混戰。

「異時同圖」是藝術史學者分析畫作時常用的概念，也就是畫家將不同時間點發生的情節，描繪於同一幅圖中。〈格登鄂拉斫營圖〉銅版畫是一件異時同圖的作品。在「畫語—會說故事的圖畫」展件元人〈畫四孝圖〉的「曹娥投江」一幅，也是異時同圖的精彩例子。畫面中央穿著白衣的女子爲孝女曹娥（130-143），她正面對著滔滔江水悲泣找不到落水父親的遺體。畫面右上方出現浮在水波上的一男一女，是與父親緊靠在一起的曹娥。由父女倆緊閉的雙目，可知均已亡逝。畫面左下角則有五名路人圍繞著一座碑，那應是記錄此孝順故事的曹娥碑。



圖 13-1　《平定準噶爾回部得勝圖》　格登鄂拉斫營圖　局部

這三個不同的時間點—曹娥投江前、曹娥投江數日後浮起，以及在不知多少年後後人讀著曹娥碑追憶—全都匯聚在像是冊頁大小的一小幅圖畫中。三個時間點的差距可能有數年之久，畫家卻沒有疑慮地將之併置，或許反應了當時觀者對於大時間跨度「異時同圖」畫語的接受



圖 14　元人　畫四孝圖　卷　曹娥投江　國立故宮博物院藏　故畫 001544

度頗高。反觀今日，若不給觀眾文字提示，是否還能辨讀得出畫面中描述的情節，與前中後三個不同時間點的順序呢？

## 小結

畫家切分畫面的原因多樣，有如武梁祠石刻線畫是爲了區分不同的故事，有如悉達孥太子施捨白象故實的敦煌壁畫，或是明文徵明〈倣趙伯驌後赤壁圖〉，爲了區分故事或文本提到的情節，也有如元重刊蘇寫本《妙法蓮華經》卷前扉頁，爲了列舉經文中的事例。爲了達成切分畫面的需求，不同時期的畫家，在不同形式的畫幅上發展或實踐自己或那個時代的表現技法。

例如同樣是以山石區隔，可以如敦煌壁畫中所見以重複三角狀山形的排列拉起情節與情節間的紅龍，也可以如文徵明巧妙地將山巖如舞臺般運用，讓前後情節安置於山體的右側與左側。或是像郎世寧的戰圖銅版畫，山體就是結構起畫面的脊柱，戰況不是隨著時間橫向佈列，而是利用透視法對空間遠近距離的掌握，讓人馬活動更複雜地交錯在空間裡，要求觀者由近景至遠景順序理解戰事的發展。

過去的圖畫能夠統合的不單是符合特定故事情節的眾多人物、道具與布景。佛經中彼此無涉的龐雜例證與故事、難以掌握其邏輯的道教占卜詩，抑或是將無關詩作湊在一起繪製插圖的奇特處理，也展現著將各種單元統合在一個場景中的傾向。這種傾向就像中國傳統畫語中的一個大分類，究竟有無更清楚的發展脈絡，能不能更清晰地整理出屬於這些畫語的句型甚至文法，等待著我們更有意識地繼續解讀和梳理。

作者任職於本院書畫文獻處

**參考書目：**

1. 孟久麗（Murray, Julia k.）著，何前譯，《道德鏡鑒：中國敘述性圖畫與儒家意識形態》，北京：生活．讀書．新知三聯書店，2014。
2. Shane, McCausland, and Ling, Lizhong. *Telling Images of China: Narrative and Figure Paintings, 15th-20th Century from the Shanghai Museum*. London: Scala Publisher Ltd, 2010.
3. 陳葆真，《洛神賦圖與中國古代故事畫》，臺北：石頭，2011，頁 74。
4. 邱士華，〈御製新集斷易精粹與波斯細密畫〉，《中華文物學會年報》，2022 期，2022 年 9 月，頁 158-169。
5. 盧雪燕，〈彩繪插圖本《明解增和干家詩註》的傳藏經過與寫繪年代考〉，《東海大學圖書館館刊》，67 期，2023 年 1 月，頁 1-49。
6. 馬雅貞，《刻畫戰勳：清朝帝國武功的文化建構》，北京：社會科學文獻出版社，2016。
7. 鄭永昌，〈勒銘格登．永昭億世──院藏郎世寧繪格登山斫營圖探析〉，《故宮文物月刊》，392 期，2015 年 11 月，頁 40-54。
8. 周維強，〈銅版汗青──欽定平定準噶爾回部戰圖之委法製作〉，《故宮文物月刊》，393 期，2015 年 12 月，頁 4-17。
9. 許哲瑛，〈二十四孝圖遺珠──元人四孝圖〉，《故宮文物月刊》，404 期，2016 年 11 月，頁 28-44。