

八骏图、贡马图像与盛唐政治文化

文 · 孔令伟

[内容摘要] 本文旨在探讨六朝至盛唐中国文献及书画中以马为题材的意象表现如何成为文人介入政治文化、构思天下秩序的重要载体。文章以《穆天子传》中八骏马的传说及其视觉再现为起点，剖析马匹意象在政治语境中的象征转化，并追溯八骏图这一题材自六朝以后的演变，以及其如何在盛唐历史脉络中逐步转化为承载政道理想与文化认同的视觉母题。初唐以降，八骏图逐渐脱离神异图像的原型，转化为彰显帝王威权与天命正统的政治象征。而随着唐帝国对欧亚草原的军事扩张与外交贡马体制的建立，八骏图等画马艺术逐步吸纳突厥、大宛等地元素，形塑出兼具写实与象征的多元风格。

[关键词] 八骏图 贡马图像 象征政治 文人文化实践 文献与图像互证

盛唐历来被视为中国史中天下一统与四方来朝的象征时段，然而使这套帝国想象得以被观看、被记忆并在日常政治仪式中反复演练者，往往不是抽象的理念，而是具体而可感的物质与图像。马匹即是其中最关键的一项：它既代表着军事与交通的硬实力，也是帝国秩序与威望的软象征。当唐廷的视线穿越草原与西域边界，外国名马以互市、赏赐与朝贡等方式密集进入内厩，马便同时成为帝国能动的形体与帝国可视的符号。史籍所载，有唐开国之师在起兵关键阶段获得突厥可汗派遣兵马，^①足见马政与政权生成之紧密关系。唯盛唐画马并非徒然因兵马而兴；早在六朝以前，周穆王巡狩与八骏传说即已透过经史、志怪与诗文的层层叙述而成形，并逐步由叙事材料转化为可被反复挪用的文化母题。《史记》仅以造父善御、得良马而西巡狩的简笔带过，而侧重对穆王乐而忘归的针砭；^②至《穆天子传》则进一步铺陈远游行迹，并明列天子八骏名号，^③使八骏成为文本中可供辨识与召唤的核心要素。其后如《博物志》再度转录并改写八骏名单，显示此一名马谱系在中古知识世界中持续流通与增殖。^④也正是在这样的文本脉络中，八骏才得以从传说走向图像：八骏图不只是再现周穆王故事，更是用以想象天子权力、疆域移动与宇宙秩序的视觉框架。

本文以从八骏到贡马为问题意识，探讨盛唐画马如何在中古八骏传统的权威基础上，结合帝国扩张与外来贡马的历史条件，形成具有政治文化意涵的宫廷图像语言。本文从晋代以降摹写穆王八骏古画为起点，探讨“摹写—收藏—再摹写”如何制造一种可被信任的图像权威；至唐代，进一步以八骏图为核心，以“筋骨”作为品评画马的艺术标准，并将之置入开元以后外国名马重译而至的历史情境之中，显示“筋骨”

并非纯粹的造型术语，而是宫廷如何在观看与评价名马的过程中，将国力、秩序与帝王之威转译为可被描绘的形式。本文在方法上，一方面，通过史籍、笔记、画史诸文献互证，追索八骏母题的生成与变形；另一方面，以图像—制度的对读，讨论两类盛唐宫廷马图的政治功能：其一为职贡类图像，将外域使节、方物与马匹一并纳入朝贡叙事，构筑帝国中心—边陲的可视秩序，台北故宫博物院所藏《职贡图》作品记录便明言其描绘外国使者入贡之史事，并以异域形貌与方物作为以图证史的例证；其二为帝王战马的纪功类图像，以六骏为核心，将统一战争与君主功业具象化。通过这两种图像类型的比较，本文的核心问题意识在于，盛唐何以在“八骏”这一承袭自中古的传奇母题之上，发展出以贡马、御马与战马为主轴的宫廷视觉政治？而“筋骨”又如何成为连接神话、写实与帝国秩序的关键审美观念？以下首先将由八骏文献典故与画马图像传统的互动为论述起点，探讨以上议题。

一、八骏叙事的文本生成与神异化

中国画马传统的发源，乃至形成专攻画马之一科，以描绘周穆王巡狩天下为主题的八骏图为滥觞。中国历代正史中关于周穆王巡狩的最早记载，始于《史记·秦本纪》：“造父以善御幸于周穆王，得骥、温骊、骅骝、騄耳之驷，西巡狩，乐而忘归。”^⑤在太史公笔下，造父为周穆王巡狩所御之车御者。穆王西巡期间，徐偃王趁机作乱叛周，尔后穆王曾依凭造父驱车平乱。^⑥《史记》对穆王西巡一事，颇有针砭之意。然至西晋太康二年（281）所发汲冢书《穆天子传》，其中对穆王西巡的描述，较《史记》中的记载益加复杂，并多出“天子宾于西王母”的情节。^⑦不仅如此，在《史记》所载驷驾之外，《穆天子传》中亦多出“八骏之乘”等

记述：“天子命驾八骏之乘，赤骥之驷，造父为御，南征翔行，径绝翟道。升于太行，南济于河。驰驱千里，遂入于宗周。”^⑧相较于《史记》对穆王西巡所抱持的批判态度，《穆天子传》中的情节叙述则更加富有传奇与浪漫色彩，其中天子西巡所乘八骏之名更是作为天子西巡的关键要素而被逐一详列：“天子之骏：赤骥、盗骊、白义、踰轮、山子、渠黄、华骝、绿耳。”^⑨

随着《穆天子传》文本的出现，“穆王八骏”之说亦广为流传，其内容尔后又附有附会演绎。活跃于此时的张华（232—300）所著《博物志》一书，载“周穆王八骏：赤骥、飞黄、白蚁、华骝、騄耳、骅骝、渠黄、盗骊”，^⑩其中除易山子名为飞黄及录文出入外，八骏之名基本与《穆天子传》相符。值得注意的是，后世相传晋人张湛所注《列子》文本[季羨林考证其成书年代不早于西晋太康六年（285）]^⑪中亦出现关于穆王八骏之记载，其称：“王大悦，不恤国事，不乐臣妾，肆意远游，命驾八骏之乘，右服骕骦而左绿耳，右骖赤骥而左白驎，主车则造父为御，骕骦为右，次车之乘，右服渠黄而左踰轮，左骖盗骊而右山子。”^⑫由此可见，《列子》中关于穆王八骏的描述，尤其是车驾次第配置之详，较《穆天子传》有过之而无不及。至东晋王嘉（？—390）所撰《拾遗记》中，穆王八骏进一步出现异名并被添加更为仔细的神异形象：“王驭八龙之骏，一名绝地，足不践土；二名翻羽，行越飞禽；三名奔霄，夜行万里；四名超影，逐日而行；五名踰辉，毛色炳耀；六名超光，一形十影；七名腾雾，乘云而奔；八名挟翼，身有肉翅，递而驾焉，按辔徐行，以匝天地之域。”^⑬由此可见，3世纪后期流行于中土的穆王八骏之说，至4世纪后期已有明显的发展演变。

随着《穆天子传》文本的出现与流通，穆王八骏亦成为中古中国重要的绘画题材，

其影响迄于唐宋方兴未艾。如晋人史道硕曾绘有《周穆王八骏图》一卷,^⑭刘宋时人史粲亦画有《穆天子八骏图》,^⑮尤以前者影响最广,传至唐代已被公认为画马名篇。关于史道硕《周穆王八骏图》的绘制及在中古中国的流传,北宋郭若虚《图画见闻志》载:

旧称周穆王八骏,日驰三万里。晋武帝时所得古本,乃穆王时画,黄素上为之,腐败昏渍,而骨气宛在。逸状奇形,实亦龙之类也。遂令史道硕模写之,宋、齐、梁、陈以为国宝。隋文帝灭陈,图书散逸,此画为贺若弼所得。齐王暕知而求得之,答以骏马四十蹄,美锦五十段。后复进献炀帝。至唐贞观中,敕借魏王泰,因而传模于世。^⑯

晋武帝时史道硕摹绘《周穆王八骏图》的根据,是否确为周代所传古本,固难详考,唯据上述记载,可知其画马意象重在写意并非写实,故在强调“骨气宛在”的同时,亦云“逸状奇形,实亦龙之类也”,可知当时所传古本《八骏图》,其天马行空的风格,可能接近汉晋流行的鬼神画一类。^⑰这种龙马不分的意象,主要是受到先秦传说的影响,如《周礼·夏官·廋人》云:“马八尺以上为龙。”^⑱史道硕所摹《周穆王八骏图》在南朝有所流传,为宋、齐、梁、陈历朝官方所重。待隋文帝开皇八年(588)以后,该图遂为有隋伐陈大将贺若弼(544—607)所获,复为齐王杨暕(585—618)求得,并被进呈隋炀帝,再次被纳入宫廷收藏。《周穆王八骏图》真正广泛流传,源于贞观年间唐太宗将此图借予魏王李泰(620—653),遂有摹本传世。

二、从穆王八骏到昭陵六骏

李唐一朝之龙兴,踵胡汉融合之关陇集团为基,^⑲本有尚马之文化,自不待言。隋大业十三年(617)李渊于太原起兵之际,便积极通好突厥搜求胡马,终在东突厥始毕可汗(609—619年在位)援助胡马两千匹的军事基础下崛起。^⑳此后不过十余载,唐朝在一统中土的基础上进一步对外扩张,成为雄霸东部欧亚大陆的帝国,并将广袤的中央欧亚大陆纳入其势力范围。唐太宗贞观四年(630),唐军俘虏东突厥颉利可汗(?—634),“自是西北诸蕃咸请上尊号为天可汗”。^㉑唐帝国地缘政治势力的扩张,推动中古中国与中央欧亚间的经济贸易和物资交换,^㉒其中突厥与西域马匹引入中土,便是极具代表性的实例。也正是在唐人崇马与域外贡马的历史背景



图1 阎立本,《职贡图》局部,唐,台北故宫博物院藏,作品号:中画00000100000

下,晋人所传《周穆王八骏图》在贞观以降获得关注,曾被广泛临摹流通,进而对唐代绘画发展造成相当影响。

诸如阎立本(601—673)等以绘马著称的唐代画人,其创作都曾受到史道硕《周穆王八骏图》的影响。阎立本曾临摹贞观年间流通于世的《周穆王八骏图》,从而形成唐代画马的风格典范。晚唐朱景玄《历代名画录》对此称“且古之画马,有《穆王八骏图》,后立本亦模写之,多见筋骨,皆擅一时,足为希代之珍”。^㉓可知唐人评价阎立本画马的特长,重在筋骨神韵。

阎立本所临《八骏图》今虽亡佚,然传世有署名为其所作之《职贡图》(图1),现藏于台北故宫博物院,图中有异域使节乘马入朝之形象。据李霖灿考证,该图当描绘贞观五年(631)林邑、婆利、罗刹等国遣使朝贡之事。^㉔或谓系后人摹本,迄今尚无定论。^㉕即便如此,该图笔法格调仍具唐风遗韵,^㉖特别是在马匹的筋骨刻画与神情捕捉上,颇具阎氏画风所传之重筋骨、神随形备等特征,大致可以总结为以下三点。第一,肌理与筋骨的明确表现。画中马匹体态健壮,四肢比例精准,肩胛与臀部的肌肉隆起清晰,特别是前腿屈膝处与后腿伸展处的肌腱交错处理,传达出马匹负重行进中的力量感与稳定性。这种结构性的描绘,与阎立本骨法用笔的技巧相符,即不仅外形准确,而且强调骨架支撑之下的生动筋理,显示画师对马体解剖与动态有深刻观察与掌握。第二,笔法严谨,线条稳健。阎立本画马时采用精细的勾勒法,线条匀称流畅,有严密的组织感。轮廓线兼具力度与柔韧,表现出马匹肌肉的张力与动态。这种线条运用与他擅长的人物画一脉相承,也使得画马具有工笔特征。第三,色彩运用得当,富有层次。阎立本的设色讲求典雅庄重,马匹的毛色与背景和谐统一,并使用赭石、

墨色与淡彩相互配合,来凸显马体结构与光影变化,使画面更具立体感。色彩虽不繁复,但层次分明。

《周穆王八骏图》的广泛流传,除了在技艺风格上对阎立本等唐代画人产生影响,还结合唐帝国版图扩张的历史发展情境,促成以异域马匹为主题的创作风潮。在此时空背景下,唐太宗曾令画人将拳毛騧、什伐赤、白蹄乌、特勒骠、飒露紫、青骢等当时六匹御马的形象绘制成《六马图》,并亲作赞文。^㉗唐太宗对六骏的珍爱,体现在其令工匠将《六马图》制作为唐昭陵北面祭坛的石刻图像,此即后世闻名的《昭陵六骏》石刻(图2~图7)。^㉘据宋元祐四年(1089)运判奉议游师雄题《昭陵六骏碑》(图8、图9)所载“师雄旧见唐太宗六马画像,世传以为阎立本之笔,十八学士为之赞”。^㉙可以合理推断《六马图》出自阎立本手笔。^㉚对比今日存世之《昭陵六骏》石刻与前论传世阎立本《职贡图》绢本设色图,可以发现两者展现出相当一致的艺术理念与图像风格,可视为阎立本风格的体现。其共同性大致表现在以下五个方面。第一,马体筋骨的深刻表现。无论《职贡图》中使节乘马,抑或《昭陵六骏》所刻战马,皆重筋骨表现。马肩隆起、腿部肌腱明显、关节部位清楚可辨,呈现厚实壮硕之感,符合阎立本骨法用笔的核心理念。尤其《昭陵六骏》中如拳毛騧与飒露紫,可见马腿屈伸自然、筋脉毕现,与《职贡图》中骑马人物下的马匹四肢动作呼应。第二,姿态与动势的掌握。两组作品皆非静止描绘,而重视马之动态表现。《职贡图》中马匹或行,或蹶,或抬蹄前进,《昭陵六骏》则有奔驰、侧立、屈膝、驻足等多种变化,皆展现阎立本对马匹动作的深入观察。第三,马首与神情的刻画。阎立本画马重神情,《职贡图》中的马头部造型较大、耳目俱动,表情驯服、带有灵性;《昭陵六骏》亦见马首抬起、眼神坚毅或奔腾有神,凸显马匹不仅作为工具,更具精神象征意涵。这种赋予动物以性格之描法,正是盛唐宫廷艺术的代表手法。第四,装饰与结构的严谨对称。两组作品皆见鞍辔齐备、配件精致,《职贡图》中马具之写实细节和对称配置,与《昭陵六骏》石刻中的马鞍、胸带、垂饰乃至马尾束结方式颇为相似,显示构图者具有高度统一且制度化的审美标准。第五,功能与象征意义。《职贡图》作为描绘外



图2-《昭陵六骏·拳毛騧》石刻，唐，美国宾夕法尼亚大学博物馆藏（图版取自 Penn Museum, <https://www.penn.museum/collections/object/239945>，截取日期：2024年8月10日）

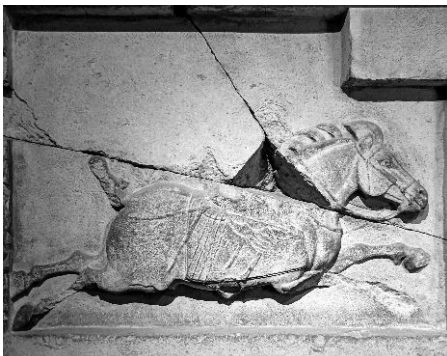


图3-《昭陵六骏·什伐赤》石刻，唐，西安碑林博物馆藏（笔者自摄，拍摄日期：2025年5月17日）

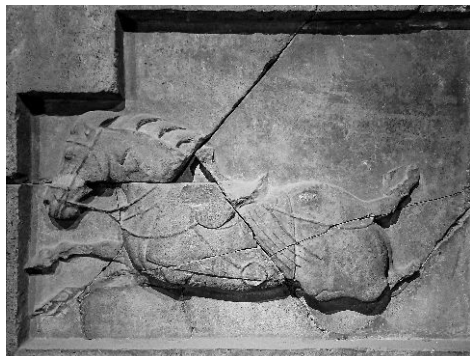


图4-《昭陵六骏·白蹄乌》石刻，唐，西安碑林博物馆藏（笔者自摄，拍摄日期：2025年5月17日）



图5-《昭陵六骏·特勒骠》石刻，唐，西安碑林博物馆藏。（笔者自摄，拍摄日期：2025年5月17日）



图6-《昭陵六骏·飒露紫》石刻，唐，美国宾夕法尼亚大学博物馆藏（图版取自 Penn Museum, <https://www.penn.museum/collections/object/167942>，截取日期：2024年8月10日）



图7-《昭陵六骏·青骢》石刻，唐，西安碑林博物馆藏（笔者自摄，拍摄日期：2025年5月17日）



图8-游师雄《昭陵六骏碑》（局部上），宋，西安昭陵博物馆藏（笔者自摄，拍摄日期：2025年5月18日）

国来朝之历史图像，马匹象征朝贡与国威；《昭陵六骏》则为太宗生前驭骏之象征，寓有追念功业与帝国武功的政治象征。两者皆以马为国家、军功、皇权的图像象征中心，并非纯为写实动物作品，是阎立本以形写



图9-游师雄《昭陵六骏碑》（局部下），宋，西安昭陵博物馆藏（笔者自摄，拍摄日期：2025年5月18日）

政之特质展演。要言之，《职贡图》与《昭陵六骏》皆展现出阎立本画马筋骨见长、形神兼备的艺术理念。无论笔绘或石刻，其所塑造之马均雄健有力、动静有度，马体比例准确、神情生动，并具高度象征意涵。

故，即便《职贡图》为后人临摹，《昭陵六骏》为石工转化，其间风格体现与造型结构可视为保存阎立本系统画风的重要材料，在相当程度上体现盛唐画马艺术之典范。

三、版图扩张、域外职贡与盛唐马画

结合《六马图赞》与《昭陵六骏》石刻等文字描述及传世图像，可以得知六骏多为突厥、西域贡马。^⑤与此同时，阎立本根据域外马匹形象所绘制的《职贡图》，在艺术风格上很可能曾受到晋人所传《周穆王八骏图》的影响。贞观年间唐朝的版图扩张，加之唐朝前期官方留心马政，促使域外马匹引入中土。^⑥此一历史背景推动中国以马为主要题材的艺术创作，此风潮一直持续至盛唐开元年间仍方兴未艾。开元年间唐朝国势鼎盛，突厥与西域各地贡马输入，并且与中土马匹杂交培育新种，^⑦对此《新唐书》载：“其后突厥款塞，玄宗厚抚之，岁许朔方军西受降城为互市，以金帛市马，于河东、朔方、陇右牧之。既杂胡种，马乃益壮。”^⑧唐朝内厩亦多蓄养外国胡马，宫廷择其良者与中土之马匹配，形成体态雄健、毛色奇特的新兴品种，为盛唐宫廷画马艺术提供了重要的视觉题材，是以《唐朝名画录》载：

开元后四海清平，外国名马，重译累至。

《宣和画谱》录曹霸、陈闳、韩幹之马画存目数量
与个人作品占比列表^⑤

曹霸（14幅）	陈闳（4幅）	韩幹（45幅）
《逸骥图》二	《写内厩龙驹图》二	《明皇观马图》一
《玉花骢图》一	《人马图》一	《文皇龙马图》一
《下槽马图》二	《呈马图》一	《宁王调马图》一
《内厩调马图》一		《八骏图》一
《老骥图》二		《奚官习马图》四
《九马图》三		《六马图》一
《牧马图》一		《明皇试马图》一
《人马图》一		《三马图》一
《羸马图》一		《呈马图》五
		《内厩御马图》三
		《骑从图》一
		《散骥图》三
		《写三花御马图》一
		《圉人调马图》一
		《调马图》三
		《习马图》二
		《游骑图》二
		《游侠人马图》二
		《老骥图》一
		《骑习人马图》一
		《玉花白马图》一
		《下槽马图》四
		《内厩图》一
		《凿马图》一
		《战马图》二
马画占个人作品比：100%（14/14）	马画占个人作品比：24%（4/17）	马画占个人作品比：87%（45/52）

然而沙磧之遙，蹄甲皆薄，明皇遂擇其良者，與中國之駿同頌，盡寫之。自後內厩有飛黃、照夜、浮雲、五花之乘，奇毛異狀，筋骨既圓，蹄甲皆厚。駕馭險阻，若乘輿犖之安也；馳驟旋轉，皆應韶濩之節。是以陳闳貌之于前，韓幹繼之于後，寫渥洼之狀，若在水中移，騷褭之形，出于图上。^⑥

諸如飛黃、照夜、浮雲、五花等唐朝內厩以中土與胡馬匹配所生的高頭大馬，為陳闳、韓幹等宮廷畫師提供了前所未見的繪畫素材，而這類開元中新出現的馬種，時人引張衡《東京賦》“六玄虬之奕奕，齊騰驤而沛艾”之典，^⑦呼為“沛艾大馬”，對此《歷代名畫記》稱：

玄宗好大馬，御厩至四十萬。遂有沛艾大馬，命王毛仲為監牧，使燕公張說作《駒牧頌》。天下一通，西域大宛歲有來獻，詔于北地置群牧。筋骨行步，久而方全，調習之能，逸昇并至。骨力追風，毛彩照地，不可名狀，號“下槽馬”。聖人舒身安神，如據床榻，是知異于古馬也。^⑧

唐人所謂西域大宛國，《新唐書·西域傳》又作拔汗那國（Farghana），^⑨位于今烏茲別克斯坦東部、錫爾河中游費爾干納盆地一帶，該地盛產汗血馬，多輸貢

唐朝。^⑩唐朝將這些進貢而來的大宛馬放牧于河東、朔方、隴右等西北地區，蓄養滋長，成為唐軍重要的機動武備，時稱下槽馬。至于御厩之中，亦有大宛胡馬，其中玄宗最為珍愛之御駕有玉花驄、照夜白等，故《明皇雜錄》曰：“上所乘馬有玉花驄、照夜白。”^⑪

正是在唐朝版圖擴張及胡馬輸入的歷史背景下，曹霸（約 704？—770）及其弟子陳闳、韓幹等先後活躍于開元、天寶年間的宮廷畫人，開始以這些具有西域大宛血統的新品種御馬為核心題材，進行一系列的文學創作。如曹霸繪《玉花驄圖》《下槽馬圖》《內厩調馬圖》等，^⑫陳闳畫《寫內厩龍駒圖》《人馬圖》《呈馬圖》等，^⑬韓幹作《明皇觀馬圖》《八駿圖》《下槽馬圖》《內厩圖》等。^⑭曹、陳、韓三人以馬為主題的畫作甚豐，從《宣

和畫譜》所錄御府存畫名目，可知至北宋仍多有存世者。其中就畫馬圖的數量而言，韓幹最多，計 45 幅；曹霸次之，共 14 幅；陳闳則僅有 4 幅。至于畫馬圖占個人作品比重，則以曹霸最高，達 100%（14/14）；韓幹次之，為 87%（45/52）；陳闳比例最低，為 24%（4/17）（見表）。^⑮考慮五代動亂，北宋內府所收曹、陳、韓三人畫作並非全豹，但亦大致反映出唐代畫家的創作興趣及宋代藏家的收藏偏好。從中大體可以推測出，曹霸在創作題材上專精畫馬，而韓幹的創作題材中，馬亦明顯占有主要地位，並且創作數量與繪畫主題又更加豐富多元。

要言之，盛唐畫馬之風的興起，一方面緣起貞觀以降閻立本等人對西晉史道碩《周穆王八駿圖》之臨摹；另一方面，開元、天寶年間唐朝國勢鼎盛，促成突厥、大宛等地貢馬輸入，與中土之馬匹配後誕生新興馬種，加之玄宗本人與唐朝勳貴的愛馬風尚，為畫人提供了前所未見的繪畫素材與創作機遇，從而造就唐代以畫馬為主体的藝術創作風潮。其中，又以韓幹等人成果尤豐，其畫馬成就于畫史上之開創意義，唐人張彥遠《歷代名畫記》曾將之與前代相較：

古人畫馬有《八駿圖》，或云史道碩

之迹，或云史瓘之迹，皆螭頸龍體，矢激電馳，非馬之狀也。晉、宋間顧、陸之輩，已稱改步。周、齊間，董、展之流，亦云變態。雖權奇滅沒，乃屈產蜀駒，尚翹舉之姿，乏安徐之體。至于毛色，多騶騮騊駼，无他奇異。^⑯

張彥遠以韓幹為代表，對唐代畫馬成就進行總結，主要區分為畫史發展的內在理路及唐代貢馬的外部原因。張彥遠將畫馬一科的獨立性，上溯至西晉史道碩臨摹古本《八駿圖》。歷經東晉與南北朝顧愷之（約 348—409）、陸探微（？—約 485）、董伯仁、展子虔（約 545—618，一說 550—604），畫馬意象從奇異不羈的鬼神畫，逐漸演變為傾向追求“變態”，即對馬匹各種不同樣貌的動態寫生。然而就客觀環境而論，南北朝畫馬雖已從天馬行空走向變態寫生，但囿于當時中土所產馬種，在形態、毛色等繪畫元素上，終究有限。張彥遠最終強調，因盛唐天下一統的恢宏政治格局，促成外來貢馬的輸入，使得唐代畫人能夠親見形體雄壯、毛色斑斕且前所未見的新興馬種，在這般的時代條件下，強調以馬為師的韓幹遂得以登上畫壇，進一步推動朝寫實發展的畫馬風氣。^⑰

结语

綜合以上討論，盛唐畫馬之所以能成為一種高度體系化且具有政治語義的宮廷藝術，並非僅因帝王個人好馬或畫師技藝精湛，而是八駿母題的長期文化累積與唐帝國的擴張性政治條件在 7、8 世紀交匯後所產生的結果。就母題的長時段生成而言，《史記》所存造父善御、得良馬而西巡狩的敘述仍屬簡約，且不乏對君主逸遊的反思；《穆天子傳》則以更完整的遠遊敘事與八駿名號的明列，將八駿固定為可辨識、可轉用、可再生產的符號資源；而《博物志》等類書反復轉錄、改寫其名單，顯示名馬譜系本身即是一種可流通的知識形式。換言之，八駿之所以能加載中國畫史並自成一格，不單因為文本典故與圖像流行的結合，還因其在中古敘事中已被加工為足以承載權力想象的文化腳本。

就圖像權威的形成而言，郭若虛所記周穆王八駿古畫的流傳尤具啟示：該故事將古本的權威、史道碩的摹寫，以及歷代宮廷的珍藏連接成一條可被追溯的譜系，並強調即便古本腐敝，仍“骨氣宛在”，表明筋骨一詞不僅是造型評語，還是圖像之

所以可信、之所以值得供奉与传摹的理由。这种以骨气支撑的权威绘画观，为盛唐宫廷在观看马匹与评价画马时提供了一套可被共享的语言，并最终在唐代画史评语中具体化为“多见筋骨”的关键句式。朱景玄在论韩幹时，一方面回溯《周穆王八骏图》与阎立本摹写传统；另一方面又将之置入开元后外国名马重译而至、内厩择良尽写的历史情境，清楚地揭示盛唐画马乃是传统母题、宫廷需求、帝国物质条件三者共同作用的产物。

若将视野回到盛唐的政治文化结构，马匹同时属于制度史与象征史。其一，马是政权生成与边疆军事的基础：以《旧唐书》所载唐高祖起兵时突厥可汗遣兵并马两千匹来会为例，^①马在此不仅是资源，更是盟誓与动员能力的可计量标记。其二，马是帝国普遍性叙事的构件：太宗在俘获颉利可汗后，诸蕃请上尊号天可汗，这种同时面向草原政治语汇与中原天命秩序的称号，使域外贡马在帝国视觉中更容易被转译为万国来朝的实证。因此，盛唐宫廷马图的政治功能，往往不在于单一作品是否写真，而在于它们如何共同构筑可视的帝国秩序。一方面，《职贡图》类作品透过异域使节、方物与马匹的并置，使朝贡关系成为可观看、可辨识、可被记忆的秩序图景。另一方面，《昭陵六骏》则以具名战马的纪功方式，将统一战争、君主功业与帝国武力雕刻化、永存化。其作为最著名传世石刻马画群体，成为盛唐历史记忆载体的象征图像。

总结而言，本文经由从八骏到贡马的视角，尝试将盛唐画马重新定位为一种视觉政治。此文化传统一方面承袭中古以来八骏母题的权威谱系；另一方面响应唐帝国在马政、贡马与跨区域统治上的现实需求，并在筋骨这一审美语汇中完成神话与帝国、传奇与制度、笔墨与权力之间的转译。与此同时，盛唐画马的文化传统亦为中国艺术史的后续发展奠定深远基础。中晚唐政治结构与文人观看方式改变时，画马艺术的价值判准与象征重心随之转向。入宋以后，文人画意识亦曾与八骏传统深刻互动，重新型塑中国画马艺术的新兴典范。此类唐宋变革期间所发生的重大艺术史议题，可谓与盛唐视觉政治脉络下的八骏及贡马图像在思想上有着重大的延续及兴革。

注释：

① 刘昫：《旧唐书》卷1《高祖本纪》，鼎文书局，1981，第

3页。
② 司马迁：《史记》卷5《秦本纪》，鼎文书局，1981，第175页。
③ 郭璞注，范钦订《穆天子传》卷1，载《四部丛刊初编》第80册，上海书店，1989，第8页。
④ 张华：《博物志》卷6，载《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999，第211页。
⑤ 司马迁：《史记》卷5《秦本纪》，第175页。
⑥ 同上。
⑦ 郭璞注，范钦订《穆天子传》卷3，载《四部丛刊初编》第80册，第23页。
⑧ 郭璞注，范钦订《穆天子传》卷4，载《四部丛刊初编》第80册，第32页。
⑨ 郭璞注，范钦订《穆天子传》卷1，载《四部丛刊初编》第80册，第8页。
⑩ 张华：《博物志》卷6，载《汉魏六朝笔记小说大观》，第211页。
⑪ 季羨林：《佛教对中国儒道两家的影响》，载氏著《佛教十五题》，五南，2014，第298—310页。
⑫ 列子：《冲虚至德真经》，张湛注，载《正统道藏》第19册，新文丰出版公司，1985，据上海涵芬楼影印本影印，第305页。
⑬ 王嘉：《拾遗记》卷3《周穆王》，载《古今逸史》，明吴校刊逸史本，第1页。
⑭ 郑樵：《通志二十略·艺文略第四》，王树民点校，中华书局，1995，第1592页。
⑮ 裴孝源：《贞观公私画史》，载王伯敏、任道斌主编《画学集成：六朝一元》，河北美术出版社，2002，第41页。
⑯ 郭若虚撰，吴企明校注《图画见闻志校注》卷5《故事拾遗·八骏图》，上海书画出版社，2020，第502页。
⑰ 来国龙：《汉晋之间劬鬼术的嬗变和鬼神画的源流》，载石守谦、颜娟英主编《艺术史中的汉晋与唐宋之变》，石头出版股份有限公司，2014，第63—93页。
⑱ 《周礼·夏官·廋人》，载《断句十三经经文》，开明书店，1968，第51页。
⑲ 陈寅恪：《唐代政治史述论稿》，五南，2020。
⑳ 刘昫：《旧唐书》卷1《高祖本纪》，第3页。
㉑ 刘昫：《旧唐书》卷3《太宗本纪》，第39页。
㉒ 森安孝夫：《丝绸之路与唐帝国》，北京日报出版社，2020。
㉓ 朱景玄：《唐朝名画录·神品下·韩幹》，载《景印文渊阁四库全书》第812册，台湾商务印书馆，1986，第7b页。
㉔ 李霖灿：《阎立本职贡图》，《大陆杂志》1956年第12卷第2期，第12—18页。
㉕ 金维诺：《中国美术史论集》卷上，南天书局，1995，第105页。
㉖ 高郡妩：《阎立本（?—673）〈职贡图〉研究》，硕士学位论文，成功大学艺术研究所，2021，第57、118页。
㉗ 李世民：《六马图赞》，载《全唐文》卷10《太宗七》，中华书局，1987，第124—125页。
㉘ 《拳毛騧》《飒露紫》二幅今藏美国宾夕法尼亚大学博

物馆，《什伐赤》《白蹄乌》《特勒骠》《青骝》四幅今藏西安碑林博物馆。
㉙ 游师雄《昭陵六骏碑》，西安昭陵博物馆藏。碑文拓片图版见 Sung Hou-mei, *Galloping through Dynasties* (Milan: Skira Arte, 2022), pp. 30, 97–98. 录文见张沛：《昭陵碑石》，三秦出版社，1993，第230页。
㉚ 罗宏才：《昭陵六骏蓝本、仿绘、仿刻、拓本、模制及相关问题的研究》，载西安碑林博物馆编《碑林集刊》（九），陕西人民美术出版社，2003，第255—270页。
㉛ 葛承雍：《试破唐〈昭陵六骏〉来源之谜》，《寻根》2000年第2期，第99—104页。
㉜ 马俊民、王世平：《唐代马政》，西北大学出版社，1995；乜小红：《唐五代畜牧经济研究》，中华书局，2006；古怡青：《唐前期马政的管理机构——以西州为重心的考察》，《淡江史学》2015年第27期，第163—190页；李嘉骥：《唐朝马政体系、养马技术及市马交易研究》，硕士学位论文，香港大学，2018。
㉝ 陈玲：《论唐代的马政思想》，《厦门大学学报（哲学社会科学版）》2008年第4期，第78—84页。
㉞ 欧阳修等：《新唐书》卷50《兵志·监牧》，鼎文书局，1981，第1338页。
㉟ 朱景玄：《唐朝名画录·神品下·韩幹》，载《景印文渊阁四库全书》第812册，第7b—8a页。
㊱ 张衡：《东京赋》，载萧统编《文选》卷3《赋乙·京都中》，上海古籍出版社，1986，第112页。
㊲ 张彦远撰，许逸民校笺《历代名画记校笺》卷9《叙历代能画人名·唐朝上》，中华书局，2021，第693页。
㊳ 欧阳修等：《新唐书》卷221下《西域传下·宁远》，第6250页。
㊴ Valerie Hansen, *The Silk Road: A New history* (Oxford: Oxford University Press, 2012), p. 16.
㊵ 郑处海：《明皇杂录·逸文》，载郑处海、裴庭裕《明皇杂录 东观奏记》，田廷柱点校，中华书局，1994，第59页。
㊶ 佚名：《宣和画谱》卷13《畜兽一·曹霸》，王群栗点校，浙江人民美术出版社，2019，第145页。
㊷ 佚名：《宣和画谱》卷5《人物一·陈闳》，第57页。
㊸ 佚名：《宣和画谱》卷13《畜兽一·韩幹》，第147页。
㊹ 佚名：《宣和画谱》卷5《人物一·陈闳》，第57页；佚名：《宣和画谱》卷13《畜兽一·曹霸》，第145页；佚名：《宣和画谱》卷13《畜兽一·韩幹》，第147页。
㊺ 同上。
㊻ 张彦远撰，许逸民校笺《历代名画记校笺》卷9《叙历代能画人名·唐朝上》，第692—693页。
㊼ 同上书，第693页。
㊽ 刘昫：《旧唐书》卷1《高祖本纪》，第3页。

（孔令伟，台湾“中央研究院”历史语言研究所副研究员，美国哥伦比亚大学东亚系与历史学系双联博士。）