

想像異國—— 傳陳居中〈文姬歸漢圖〉研究

賴毓芝
國立故宮博物院
書畫處

提 要

本院所藏傳陳居中〈文姬歸漢圖〉，雖然沒有簽款，但一直以來在《石渠寶笈續編》的主導下，學者多以南宋作品視之，並認為其與波士頓本〈胡笳十八拍〉的製作脈絡相同，都是南宋政治圖像生產的一部分。本文重新審視此圖的構成，並從「物」的時間、「風格」的時間、「文本」的時間三個方面進行解讀分析，認為此圖成立時間很可能是在北宋末徽宗朝時期，展現的是在緊張的北方威脅下，對異國想像的濃烈興趣與熱中使用舶來品的奢華時尚。

關鍵詞：陳居中、文姬歸漢、宋遼金文化交流、番族畫、北宋末山水畫

一、文姬歸漢圖的政治迷思

蔡琰，字文姬。東漢陳留圉（今河南杞縣）人，生卒年不詳。為東漢著名作家蔡邕之女。據說自幼博學高才，通詩文，又解音律。十六歲時嫁給河東望族衛仲道，婚後丈夫旋即過世，在無子嗣的情況下，文姬回到娘家。時東漢末年，天下大亂，文姬在董卓舊部攻入長安之際，輾轉為南匈奴所擄，在異地生活了十二年，並嫁給了南匈奴左賢王，生有二子。西元207年左右，曹操憶起故友蔡邕，派使者帶著黃金和禮物到南匈奴將文姬贖回，並將她重嫁與屯田都尉董祀。¹ 這個故事由於其戲劇性的情節、豐富的異文化想像，及其中可能指涉的國族主義與親情衝突等多層次的敘述潛力，一直是戲曲、文學與繪畫創作中極受歡迎的題材。

就繪畫而言，雖然現存有超過三十件作品傳世，² 但較受到注目的是一群推測有一南宋祖本，並題為〈胡笳十八拍〉的作品，這群作品包括美國波士頓博物館、臺北故宮和大都會博物館的冊頁、及大和文華館與南京博物院的手卷等。這群以冊頁及手卷為主的作品，構圖彼此關連，通常以中唐詩人劉商的同名詩作為根據，分為十八景，並搭配以相應詩文。學者研究指出，此群作品應有一個共同的根源，³ 而波士頓本雖僅存四開冊頁（圖1），但時代上可能最早且最接近原作，可為高宗朝作品。⁴ 這群作品事實上很早就受到重視，早在五〇年代，具有社會主義背景的中國學者就以政治上的「托古寓今」來理解這群作品的生產，⁵

1 文姬故事見范曄，《後漢書》，第84卷，頁725-726。

2 關於這個統計，見Itakura Masaaki, "Representations of Politicalness and Regionality in Wen-chi's Return to China," 21.

3 John F. Haskins比較這些版本中一再出現的帳棚形式，發現與蘇俄西伯利亞南部Pazyryk所出土西元前350年左右的風屏一致，因而認為這些畫作應該根據一個更早與文姬時代相近並了解匈奴習俗的版本。見John F. Haskins, "The Pazyryk Felt Screen and the Barbarian Captivity of T'sai Wen Chi," 141-160.

4 關於這個作品群的研究，見劉凌滄，〈中國畫裡的「胡笳十八拍圖」〉，頁3-6；沈從文，〈談談「文姬歸漢圖」〉，頁32-35；劉淵臨，〈文姬歸漢圖與明妃出塞圖之研究〉，頁207-219；Robert A. Rorex and Wen Fong, *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*；Robert A. Rorex, *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of T'sai Wen-chi*；鈴木敬，〈胡笳十八について〉，頁53-56；徐文琴，〈風格・時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，頁163-194；島田修二郎，〈文姬歸漢について〉，頁202-220；Itakura Masaaki, "Representations of Politicalness and Regionality in Wen-chi's Return to China," 20-41.

5 劉凌滄，沈從文，前引文。

然而並沒有具體指出這些圖像究竟托何「古」寓何「今」，其著墨處多在建構以社會主義批判封建惡勢力的意識形態上。值得注意的是，七〇年代開始，以 Robert A. Rorex 與方聞為中心的西方學者進一步將這群作品的生產與南宋的政治企圖加以連接，認為這可能是為了慶賀於靖康之難（1126）被俘北方之高宗生母韋后，終於在「紹興議和」下歷劫歸來而作，並意欲由此宣示高宗政權之正統性。⁶ Julia K. Murray 在1986年的文章，更全面地檢視高宗朝製作之〈採薇圖〉、〈詩經〉等作品，確定藝術生產在高宗所致力推行的中興大業中扮演的重要角色。⁷ 至此，除了以鈴木敬為中心的日本學者，較著重於圖像風格形式上的分析外，⁸ 以政治角度來審視早期「文姬歸漢」圖像的製作，似乎已經成爲一個無須爭議的定論。⁹

然而，事實果真如此？「文姬歸漢」的故事之所以廣受歡迎，正在於其複雜、多面向甚至深具爭議性的衝突內容。綜觀文獻資料，歷來文人對於文姬嫁與匈奴、異地生子、後又拋夫棄子，是否失節失德與否，事實上多所辯論。例如，與文姬約略同時代的丁廡與唐代歷史學家劉知幾都對文姬有嚴厲的道德批評，其中劉知幾更不諱言指出文姬「文詞有餘，節概不足」。¹⁰ 而相對於漢儒學者的批判，乾隆皇帝則是不以爲然地表示「則足修史猶不許，何用千金贖一女，去留兩地不忍言，十八拍中字字苦」，¹¹ 認為文姬的「歸漢」不過造成更大的人倫歷史悲劇。即便就我們所關心的宋代而言，士人對蔡琰事蹟的意見也分爲同情與道德批

6 Robert A. Rorex and Wen Fong, 前引文。

7 See Julia K. Murray, "The Role of Art in the Southern Sung Dynasty Revival," 41-59; Julia K. Murray, "Sung Kao-tsung as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival," 27-36.

8 鈴木敬，島田修二郎，前引文。

9 以政治脈絡來看文姬歸漢的相關圖像製作，見徐文琴，前引文；劉芳如，〈解讀「文姬歸漢」冊〉，13卷3期，頁4-27；13卷4期，頁24-39。

10 相較於南朝宋代范曄把蔡琰收入《後漢書》的〈列女傳〉，丁廡在其〈蔡伯喈女賦〉中以文姬的口氣提到其被俘改嫁匈奴一事，乃是「慚柏舟於千祀，負冤魂於黃泉」，也就是這段經歷愧對死去丈夫，因而為自己感到羞愧。唐代史家劉知幾全文則是：「觀東漢一代賢明婦人，如秦嘉妻徐氏，動合禮儀，言成規矩，毀形不嫁，哀慟傷生；此則才德兼美者也。董氏妻蔡氏，載誕胡子，受辱虜廷，文詞有餘，節概不足；此則言行相乖者也。蔚宗後漢傳標列女，徐淑不齒而蔡琰見書，欲使彤管所載，將安準的？」上述資料及相關討論見歐陽詢等編，《藝文類聚》，卷30，頁636；劉知幾，〈人物〉，《史通》，卷8，頁288；Hans H. Frankel, "Cai Yan and the Poems Attributed to Her," 155；葉慶炳，〈蔡琰悲憤詩兩首析論〉，頁14。

11 此為乾隆題吉林博物館藏張瑀〈文姬歸漢〉卷之題詩，全文見，清高宗御製，蔣溥等奉敕編，〈文姬歸漢歌宋人畫〉，《御製詩集·二集》，頁16-17。

評兩派。¹²文學學者衣若芬對文姬故事的分析更指出，文姬故事與韋后命運的類比並不是一個完全穩定而正面的榮耀陳述，¹³例如南宋黃翼之《南燼紀聞》及耐菴編的《靖康稗史》等書都暗指韋后等一干皇室女眷在北方不但被送入猶如妓院的「洗衣院」，韋后甚至成了金將完顏賢的妻妾，生有二子。¹⁴因此如將文姬比擬韋后，不也有諷刺影射這一段不名譽過去的可能嗎？所以南宋具有政治宣傳意味的文姬圖像，事實上只是擷取文姬故事中被認可的部份，也就是如何敘述文姬的故事，或說敘述哪一部份的故事，將決定蔡琰的圖像是否能夠成功地負載其積極的政治訊息。換句話說，正如板倉聖哲所指出的，文姬故事的確在南宋具有某種政治修辭的潛力，也的確有南宋文人明確地類比靖康之難與文姬的悲劇，但是高宗朝製作政治性文姬故事圖像的可能也並不意味著所有文姬圖像都具有相同的政治涵意，¹⁵唯有如此，才能解釋諸多表現內容差異極大的文姬圖像的流傳，也才能呈現民間的、宮廷的、及不同時空下圖像的複雜演繹，而這部份往往是超脫文本與積極政治意志所能掌控的。

由此脈絡來看故宮所藏的傳陳居中〈文姬歸漢圖〉（圖2）是一個非常有趣的例子。這件作品為一高147.4公分、寬107.7公分的立軸，以單景描繪文姬在漢使的迎接下辭別匈奴丈夫與兩名稚子一景。此景相當於前述〈胡笳十八拍〉中「第十三拍」一景。在上述〈胡笳十八拍〉作品群中，此景作為故事的高潮，通常描繪一群人不分胡漢，表情淒淒，同為這個人倫與國族的悲劇感到哀傷。其中文姬、匈奴王、兩名稚子、與周邊的侍者宮女更是不顧身份高低，同樣以雙手掩面，嚎啕大哭，直接地描繪劉商文中「淚痕滿面對殘陽，終日依依向南北」中既是淚水又是不捨的強烈情緒。¹⁶相較之下，傳陳居中〈文姬歸漢圖〉不但大小與形式顯得非常特別，其以高貴、優雅而平靜的姿態呈現匈奴王與文姬的對辭，更是極端不尋常。

12 Irene S. Leung, "Song Dynasty Commentaries on Cai Yan," 89-97.

13 衣若芬，〈「出塞」或「歸漢」——王昭君與蔡文姬圖像的重疊與交錯〉，頁1-16。

14 關於這些被俘女眷於北方的命運，見何忠禮，〈環繞宋高宗生母韋氏年齡的若干問題〉，頁135-147。

15 Itakura Masaaki，前引文。

16 劉商，〈胡笳十八拍〉中「第十三拍」，出自於（宋）郭茂倩，《樂府詩集》，卷59，18下，頁530。

此圖由於其豐富的服飾與器用細節，很早就受到織品學者的注意，¹⁷ 相對之下繪畫史學者的研究未免顯得不足，除了相關散論外，只有徐文琴寫於1992年的專論。¹⁸ 這件目前傳稱為陳居中的作品事實上是沒有名款的，¹⁹ 也未見早期著錄，一直要到編於乾隆五十六年（1791）年的《石渠寶笈續編》中，才將作者訂為南宋畫院畫家陳居中。²⁰ 據此，以往相關散論多因襲《石渠》，而以陳居中作品視之。²¹ 例如余輝便在此說之上，耙梳陳居中入金的相關文獻，認為圖中精確地以金人服飾描繪漢時匈奴，便是陳居中曾經入金之圖像證據。²² 然而，實際比較這件作品與其他傳稱陳居中的畫作，其風格上的差異，實難想像為同一作者所為，因此徐文琴等學者就認為這件作品應該與陳居中沒有特別的關係。²³ 值得注意的是，雖說徐文琴否認這件作品與南宋宮廷畫家陳居中的關係，並且注意到畫中的風格及表現內容與前述〈胡笳十八拍〉作品群的不同，但是1980年代對南宋政治性圖像生產強而有力的論述，似乎使得學者們對文姬歸漢故事的理解很難跳

17 例如，Murrey Eiland, *Chinese and Exotic Rugs*, 104-105; M.S. Dimand, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, 24-25; Virginia Dulany Hyman and William C.C. Hu, *Carpets of China and Its Border Regions*, 62-66.

18 徐文琴，前引文。

19 因此，此後文章中將以無款〈文姬歸漢圖〉稱之。

20 陳居中，生卒年不詳。只知道他擅長人物番馬等北方題材，其最早的記載見於（元）莊肅的《畫繼補遺》（1298）：「陳居中，亦工畫番騎人物。可亞黃宗道」，黃宗道為徽宗朝宣和畫院的待詔，《圖繪寶鑑》（1365）陳居中條中則說陳居中為「嘉泰年（1201-1204）畫院待詔」。另外，值得注意的一條史料是（元）陶宗儀《南村輟耕錄》中關於陳居中所畫唐崔麗人一畫的記載，這張畫上面有一跋語提到：「……余丁卯三月，銜命陝右，道出于蒲東普救之僧舍，所謂西廂記者。有唐麗人崔氏遺照在焉。因命畫師陳居中給模真像……泰和丁卯（1207）林鍾吉日。」也就是金泰和丁卯年（1207）之時，陳居中活動於金朝所統治的北方。概括其生平，他可能先任職於南宋畫院，並曾隨赴金出使的使節同赴北方金朝。同時具有南宋與金朝的經驗，也可能使他擅長畫番族人物畫。見（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，6上，頁6；夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷4，18下，頁603；（元）陶宗儀，《南村輟耕錄》，卷17，頁212。

21 《石渠寶笈續編》著錄如下：「陳居中〈文姬歸漢〉。絹本，縱四尺六寸二分，橫三尺三寸六分。設色畫文姬歸時祖席，二子侍後。番從七人，迎者二十人。」見《石渠寶笈續編》，冊2，頁961。

22 余輝，〈陳居中入金考〉，《畫史解疑》，頁25-27。

23 雖然此畫與陳居中的關係完全奠基於《石渠寶笈續編》的著錄，但是《石渠寶笈續編》的作者也並非完全沒有根據，歷來著錄上的確流傳有不少名為陳居中所作文姬歸漢題材的相關作品，例如，明代張丑的《清河書畫舫》就提到「陳居中胡笳二，二圖俱吳中張氏物，圖各不同，俱有高宗書」。（明）汪珂玉的《珊瑚網》中記載嚴嵩被抄沒籍入的收藏，其中包括〈陳居中胡笳圖〉二卷，及陳居中〈胡笳十八拍冊頁〉一開，另外，同書也記載項希憲家藏也藏有〈陳居中畫胡笳十八拍〉一卷，等等。似乎至少在明代以後，陳居中與文姬歸漢圖像的製作的結合已經形成非常受歡迎的收藏品類。值得注意的是，這些著錄中的文姬歸漢圖像製作，幾乎一律以「胡笳十八拍」為題，形式上也多以卷、冊為主。見（明）張丑，《清河書畫舫》，卷七上，29下-30上，頁267-268；（明）汪珂玉，《珊瑚網》，卷47，50下，54下，63上，頁894，896，900。

脫此思考架構，因此徐文琴也直接將這件作品與南宋政治氛圍作連結，仍認為其為南宋宮廷之作。

究竟這幅作品是否為南宋之作？其細節，果如余輝所言，確為對金朝服飾器用的一手描繪，那麼這幅作品是否也有可能為金人所作？如果是金人作品，那麼我們如何解釋金人製作此圖像的意圖與政治文化指涉？如果仍然堅持其為南宋宮廷之作，那麼我們將如何看待圖中不同於前述〈胡笳十八拍〉群的表現方式？如此的差異只是畫家不同的個人風格所致？還是針對不同的觀眾與贊助對象之故？而如此不同的表現有可能傳送同樣的政治訊息嗎？本文將從作品本身的分析著手，結合文獻、風格比對、與考古物質資料，試圖論證這件作品既非作於南宋也非金代，而可能成立於北宋末靖康之難之前，體現的是在遼金軍事政治威脅與禁忌的背面，北宋上至宮廷下至尋常百姓對北方異族文化的著迷與興趣。

二、沒有哭泣的別離

正如前述，這幅畫上沒有印章也沒有任何名款，其與陳居中的關係是建立於《石渠寶笈續編》著錄之上。圖中描繪的是東漢大文豪蔡邕之女蔡琰在戰亂中被匈奴羈擄十二年，最後終於由父親昔日好友曹操遣派使者以重金贖回的故事。此圖以單景呈現故事的高潮，也就是漢使前來迎接文姬歸漢一幕。此時，蔡琰雖然內心掙扎於親情與祖國間，但終究還是決定辭別其匈奴丈夫與在胡地所生兩子。由若干細節判定，例如，左側畫幅遠景突然被切斷的樹幹、右側畫幅中景被切斷的馬屁股與樹枝、再加上下方畫幅突然伸出的樹枝等，這幅畫至少在左右與下方畫幅都曾遭到部份切除，這很可能是畫中完全沒有早期收藏印與畫家名款的原因之一。圖中蔡琰也就是文姬與其胡人丈夫盤坐於地氈上，匈奴王雖身體面向觀者，但雙手伸向右方，端盤承接侍者斟倒酒水，頭則轉往左邊，關注地望向文姬。文姬則是全心全意地凝視著她的異國丈夫，微開的雙唇，平靜而輕鬆的表情，沒有哀慟，沒有戲劇性的離別語言，似乎只是與丈夫話家常。身後的兩名稚子，弟弟以雙手環腰意欲擁抱母親，哥哥則似欲牽引弟弟回到左側裸姆們的懷抱中，兩者即使在此拉扯中，也是顯得極端的平靜與優雅。見證這一不尋常的別離，或說沒有哀傷的別離的則是下方背對觀者，跪向匈奴王，雙手拱揖的漢官使者，以及兩方仗勢盛大的侍從們。

值得注意的是，這個以文姬與匈奴王為中心的圖式，除了沒有小孩外，讓我們想起北京故宮藏的〈卓歇圖〉（圖3），²⁴ 沈從文因而判定〈卓歇圖〉描繪的就是「文姬歸漢」的故事。²⁵ 然而多數學者並不同意這樣的看法，有人認為〈卓歇圖〉描繪的應該是契丹可汗與其夫人，²⁶ 也有學者認為此為女真貴族與出使的漢人儒士。²⁷ 不管何者，雙方都同意這件作品是在表現狩獵歸來後的飲宴，並且在製作時間上，應該稍早，可推至五代或北宋。²⁸ 故宮無款〈文姬歸漢圖〉與〈卓歇圖〉圖式的接近，一方面有可能說明了這是一個較早的流行圖式。另外一方面，進一步追索此圖式來源，發現在故宮無款〈文姬歸漢圖〉中，匈奴王雖轉頭但下半身幾乎呈對稱的作法，及特別描繪出匈奴王伸手舉杯的形象，似乎又與具有西亞粟特傳統的圖像主題關係密切，²⁹ 這種圖像通常以女左男右並坐或對坐於地毯或几榻來描繪男女對飲，並以清楚透露出手中所持杯碗為其特色，³⁰ 例如Hermitage Museum所藏的這件粟特銀器所示（圖4）。而這樣的圖式一直流傳在廣泛的中亞地區，在元代的伊朗區域都還可以發現（圖5）。³¹ 不管故宮無款本〈文姬歸漢圖〉與〈卓歇圖〉或中亞圖像傳統的具體關係究竟為何，但是其中的相似點至少說明了其描繪的重點可能不在悲傷的別離，兩者透露的都似乎是對於異族形象與生活正面描寫的興趣。

令人更覺得興味的是故宮無款本中那群服裝對比鮮明的漢胡侍從們，他們不但融入彼此，互動密切，並且像匈奴王與文姬一樣，似乎沒有語言障礙地彼此交

24 「卓歇」一語，根據乾隆於卷首題寫《卓歇歌》所言，其藉《遼史》所作考證為「立而歇息」之意。著錄見（清）聖祖敕撰，《佩文齋書畫譜》卷95，51下，頁2328。

25 沈從文，前引文。

26 見〈圖版說明〉，《中國繪畫全集》，第2集，頁7。

27 余輝，〈〈卓歇圖〉卷考略〉，收於〈金代人馬畫考略及其它——民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉，頁31-32。

28 徐邦達認為其應該為五代北宋高手所作，而余輝則更進一步依據其髮式服裝，認為其為金代早期作品，也就是1116-1135間熟知女真風土人情的漢族畫家之手。見徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上冊，頁146。

29 夫婦對飲的圖像也出現在很多與粟特文化有關的中國墓葬上，見華波，〈虞弘墓所謂「夫婦宴飲圖」辨析〉，頁66-83。

30 〈卓歇圖〉採男左女右的圖式，似乎與粟特傳統較無關係。

31 這樣男女對飲的形象似乎並不局限於粟特傳統，在很多廣泛的中亞傳統中都可以看到，一直到元代時的伊朗地區都還一再出現，見例如，Linda Komaroff and Stefano Carboni eds, *The Legacy of Genghis Khan – Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, cat. No. 9, cat. No. 59.

談。前景錯落的馬匹，或左或右，或前或後，也是顯得一派悠閒輕鬆。包圍著這戲劇性一刻的則是前後景起伏緩慢的光禿土坡。土坡之後，漢侍從們為文姬準備車輿，胡侍從們牽引著背負著文姬回鄉行李的馬匹，兩方人馬都安靜地等待著這一辭行的結束以啓程回漢。染黑的天空與捲曲張牙的枯樹，一方面意欲描繪風沙飛撲的惡劣氣候，及為了適應此氣候而生長出來的特有樹木姿態；一方面則似乎暗示或對比出主人翁們尊嚴而平靜的外表下應有的澎湃情緒。然而，雖說如此，仔細看枯乾的枝桠上，畫家以淡墨染畫出靜悄悄出現的新芽，不管流傳文本中的文姬在這一刻如何「肝腸攪刺」，春天是來了。這樣對文姬歸漢故事的詮釋的確非常不同於以波士頓本為中心的冊頁與手卷中的表現。

以公認最早的波士頓本為例，一般認為成於南宋初期，現在僅存四開，很幸運地其中也包含了第十三拍「辭別」一景。不同於故宮本中直立式的構圖，冊頁的形式讓畫家將辭別一景以橫向鋪敘。圖中，右方帳篷中空無一人，匈奴王與文姬已起身立於前景，離別這一刻的強烈情緒，讓即使貴為一方之主的匈奴王也如周遭的女眷們般掩面昂首號啕大哭。文姬則一手搗面啜泣，一手伸向褌姆手中的稚兒，滿面不捨，而旁邊稍長的兒子更是緊拉著文姬的衣角不放。周圍的侍女侍從們面對這一人倫悲劇，也不禁掩聲同泣。而這一切的開端正是位於整幅畫中央的車輿，由此點出了文姬即將啓程不得不然的事實。

而與觀者垂直的帳棚分隔，不只區隔了空間，也區隔出了情緒。帳棚外的侍從們，已經沒有前述中景侍從們與之同悲的情緒，反而是輕鬆地彼此交談著。車輿後面更有一侍從伸著懶腰打哈欠，似乎暗示這場辭別可能因為文姬的依依不捨而延宕了啓程的時間。值得注意的是，在此不只呼天搶地的情緒表現與故宮無款本有天壤之別，由髮式與服裝判斷，見證這一離別的也全都是胡人侍從，漢人與其車馬並不參與這場人倫悲劇的發生，只在左邊山坡後安靜地等待。畫家似乎有意以和緩山坡區隔出一個封閉的空間以點出文姬所在與漢隔絕的胡人世界。

為何同樣的一景，會有如此不同的內容表現？是時代的差別或是不同的文化詮釋所致？還是有可能是所根據的文本不同之故？究竟這幅故宮無款本〈文姬歸漢圖〉應該如何訂年？其與諸多文姬歸漢圖像間的關係究竟為何？

三、「物」的時間

早在五〇年代中國學者的研究中，就對文姬歸漢圖群中異族服飾深感興趣，³²也早已有學者以文獻及有限的遼墓壁畫比對指出，其中描繪的衣服、車輿可能反映了宋遼金的習俗，很可惜沒有進一步的追索與發展。³³一直到了八〇年代，隨著越來越多的考古發掘，Rorex得以以更多出土遼墓圖像比對波士頓群〈胡笳十八拍〉中的胡人表現，因而提出了畫家事實上是以當代契丹人的形象來描繪一千多年前的匈奴，並以此再度確定波士頓群〈胡笳十八拍〉的祖本當為宋製的推論。³⁴

Rorex了解這種以裝扮、服飾等外在描繪來作斷代的危險，因為這基本上假設了作為基準物的遼墓壁畫與比較物的〈胡笳十八拍〉都是以「寫實」為其基本追求。儘管存在如此不安的假設，然而「寫實」作為學界了解宋畫的主流，對Rorex而言，卻又似乎使得這些問題自行消弭了。考古成果所揭示的直接而不須狡辯的「真實」，讓學界著迷於這種比對出土文物的興奮之中，自此，這個以「物」的時間作為畫作成立的時間，幾乎已經成為研究這批「異族畫」或用《宣和畫譜》的分類，「番族畫」的主流。³⁵然而，這無疑地是違背古典鑑定學的原則，那就是任何人都可以模仿過去或他人的作品，但是鑑定的重點在於找出其無法控制的疏漏之處，也就是說畫家可能可以竭力模仿描繪金代服飾，但其不小心透露的，例如，明代的風格用筆，才足以斷定其實際上的製作時間。換句話說，對其所描繪「物」的時間的判定只能為我們提供一個作品的上限時間，並無法說

32 劉凌滄，沈從文，前引文。

33 王去非，〈關於明摹胡笳十八拍圖的一些問題〉，頁35-37。

34 Robert Albright Rorex, "Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story," 174-198.

35 最重要的例子應該是余輝在九〇年代的一系列文章，其中提出運用民族學、民俗學與類型學於古畫鑑定中，實際的做法就是以墓葬資料歸納且試圖區別出遼金元等類似卻又各有特點的髮式，用以斷定這批番族畫的時間。以傳陳居中的〈文姬歸漢〉為例，他就認為其中髮式與服裝應為金代而非遼代，並搭配文獻考據主張陳居中曾經入金，因而能對金代服飾有一手而詳實的描繪。然而，正如前述，一方面這幅作品是否與陳居中有關乃是存疑；另一方面，我們是否可以僅就服飾與髮式的幾點細節就斷定其中描繪為金人，因而決定其製作時間為南宋？見余輝，〈金代人馬畫考略及其它——民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉，頁30-41；余輝，〈金代人馬畫成因與成就〉，頁55-58、62；余輝，〈金代畫史初探〉，頁20-31。曹星原沿用余輝對契丹髮式的歸納，但試圖以更多的風格分析作為輔助，見曹星原，〈傳胡瓌《番馬圖》作者考略〉，頁80-89。

明其製作的下限時間，只有搭配風格與內容等其他元素的了解才可能框圍住其製作時間的可能範圍。就這點來說，對其中「物」的時間的判定，雖然無法對斷代提出一個終極有效的答案，但不可否認的，這還是一個基礎與起點。

（一）頭巾

關於傳陳居中文姬歸漢圖中的服飾，余輝與徐文琴都主張其中描繪的服裝為金代而非遼代，兩者的主要判定關鍵都是圖中胡人男子所紮綁的頭巾。兩者皆引用《金史》之〈輿服制〉所言：

金人之常服，四帶巾、盤領衣、烏皮靴。其束帶曰吐鶻。巾之制以皂羅若紗為之。上結方頂，折垂於後。頂之下際兩角各綴方羅徑二寸許，方羅之下各附帶長六七寸。³⁶

徐文琴除了簡單地表示〈文姬歸漢圖〉與上述文獻描述一致，因此圖中所描繪匈奴人應為金人的形象外，和余輝一樣強調頭巾的描繪為金人之特色。余輝特別闡述這種男子紮的黑巾，方頂，後垂兩根方頭短帶，為金之常服，不分貴賤。³⁷然而學者們似乎沒有注意，此文獻的結尾事實上提到「此皆遼服也，金亦襲之」，³⁸也就是說上述種種描述的金人服飾特色，事實上都是承襲自遼代，因此遼金服飾之別是否真如兩者所言如此截然分別，實仍須斟酌。

余輝雖然沒有直接引用，但是他以頭巾為金人常服，不分貴賤的說法應該是源自學者常常引用的《遼史》之〈輿服制〉所言：「道宗清寧元年（1055），詔非勳戚之後及夷離堇副使並承應有職事人，不帶巾。」³⁹由此學者多主張金人戴巾不分貴賤，而契丹人中除有一定官職身分的人可以戴頭巾外，其他人只能髡髮露頂。緣於同樣的理論，余輝等學者得以推論波士頓本為中心的〈胡笳十八拍〉群中，胡人侍者通常髡髮露頂，為契丹人之寫照，而故宮無款本〈文姬歸漢圖〉中胡人侍者頭綁黑色頭巾，則以金人為模型。

36 (元)脫脫等撰，「衣服通制」，〈輿服下〉，《金史》，卷43，984，頁260。

37 余輝，〈〈卓歇圖〉卷考略〉，收於〈金代人馬畫考略及其它——民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉，頁31-32。

38 (元)脫脫等撰，「衣服通制」，〈輿服下〉，《金史》，卷43，984，頁260。

39 (元)脫脫等撰，「國服」，〈儀衛志二〉，《遼史》，卷43，906，頁235。

然而，一方面，這個關於非有職事人不帶巾的規定為清寧元年（1055）以後的現象，而這個有職事人包含的範圍究竟有多廣，是否包含職位不高的侍者，也值得進一步探討。因為事實上我們在1991年敖漢旗克力代鄉喇嘛溝遼墓出土的〈出行圖〉壁畫中還是看到帶巾與髡髮露頂的侍者並置站立的圖像（圖6）。而其中戴巾的侍者兩手拱手於前，頂上黑色軟腳幘頭有兩帶垂於腦後，身穿盤領窄袖，足踏長靴，與故宮無款本〈文姬歸漢圖〉中胡人侍者的裝扮如出一轍。因此，我們是否就可以據此斷定其中的服飾為遼服非金服？我想也不盡然。就髮型而言，契丹與女真都有髡髮的習俗，目前學者的觀察指出，雖然契丹男子髡髮式樣並不完全相同，但一般而言，都是留側邊與顛後的頭髮，且長度不長，或自然下垂，或結成兩絡，或編結成辮，而金人通常只留頭顛後髮，且通常編結髮辮。⁴⁰但是在本圖中由於男子皆戴黑色垂腳幘頭，實難判斷其髮型。

黑色垂腳幘頭不但在前述遼墓中已經非常普遍，1988年於黑龍江省阿城發掘的金代齊國墓中，男墓主也頭戴這種黑色垂腳幘頭（圖7）。這種帽冠應該就是《契丹國志》所指的紗冠：「紗冠，制如烏紗帽，無檐，不掩雙耳。額前垂金花，結紫帶，末綴珠。」⁴¹ 這種幘頭比直接以幅巾來包紮較為複雜，除了上面可以再加以珠花裝飾外，通常以皂色羅摺疊裁縫成半圓頂巾，底端縫製兩條長長的垂腳，是很接近畫中匈奴王的頭衣，相較之下，胡人侍衛較為服貼且垂腳短小的表現，很可能是以幅巾直接包紮而成，這在遼代就非常風行，也可見於遼代出土文物中。⁴²

（二）玉逍遙與花珠冠

值得注意的是，阿城男墓主所戴的幘頭，耳後底緣左右對稱，且縫綴兩塊白玉天鵝的裝飾，⁴³ 這種兩邊綴玉的幘頭形式應該是《金史》之〈輿服制〉中所指

40 李逸友，〈契丹的髡髮習俗——以豪欠營遼墓契丹女屍的髮式談起〉，頁466-468。

41 原文為：「臣遼戴毳冠，金花為飾，或加珠玉翠毛，額前垂金花，織成夾帶，中貯髮一總。或紗冠，制如烏紗帽，無檐，不掩雙耳。額前垂金花，結紫帶，末綴珠。」，見（元）脫脫撰，「國服」，〈儀衛志二〉，《遼史》，卷56，頁235。

42 趙豐，〈遼代絲綢〉，頁217-218。

43 趙評春，趙鮮姬，〈皂羅垂腳幘頭〉解說，頁82-83，圖74、75。

「玉逍遙」，也是承襲遼制。⁴⁴仔細看，呈四分之三面面對觀者的匈奴王的左耳後，露出一小角白色塊狀物，很可能就是「玉逍遙」上面綴玉的表示（圖8）。比較清楚而完整的「玉逍遙」表現則出現在側面面對觀者的文姬頭冠上（圖9）。文姬穿戴綴有呈網狀佈置之白色珠狀物的黑冠，網間還有金彩作花的裝飾痕跡，帽頂中央加飾一白色大珠，帽的底緣額頭上並先扎綁上一條朱紅色長飾帶，最後並作飄帶狀垂於腦後。這條朱紅額帶，可見邊緣裝飾白色點狀物，帶中繪金花，帶末各繪兩隻相對的飛鳥，額正中的飾帶部分還可以看到有一白色珠狀物的裝飾。朱紅色帶上，又加纏一白色纏絞的短巾，並成結於後。右耳之上的冠旁，則綴有一白色塊狀物，清楚地展示上述金阿城墓所出土的「玉逍遙」的形制。這不但印證了織品學者趙豐認為「玉逍遙」這種以黑羅飾玉製成的帽子也為婦女所沿用的說法，⁴⁵帶上額前的白色珠狀裝飾，也與前述《契丹國志》所指紗冠「額前垂金花，結紫帶，末綴珠」的裝飾位置相符。⁴⁶

另外，文姬的冠帽比起匈奴王與其侍衛服貼於頭上的做法，除了加了珠狀裝飾，也較隆起而形狀固定，其實更接近前述金代齊國墓中女墓主所戴的花珠冠（圖10）。這個花珠冠冠內有鐵絲編成蜂窩狀六角形網稱作「盛子」或「胎網」的結構，再以皂羅襯底，冠表有三層覆蓮瓣紋，蓮瓣紋以絲線釘穿珍珠飾邊，全部珍珠多達五百多顆，可惜出土時大部分珍珠已經朽蝕分解。⁴⁷由此比對推測，文姬形狀隆起的帽形很可能也是表現其內部盛子的結構，而冠表白色珠狀成網的裝飾，與額帶上白色珠狀物的描繪，很可能都是描繪縫綴於上的珍珠。就帽子穿戴的結構而言，前述金齊國花珠冠，除了冠本身的繫帶外，冠沿還加繫一條藍地黃彩蝶裝花羅額帶，成結於腦後，也與文姬在冠沿上加纏白色絞巾的做法相同。然而，不同於金墓全黑羅的做法，文姬羅帽紅色垂腳飄帶與黑色帽體的區別又較似AEDTA所藏的遼代羅帽，上為紅羅縫製，帽沿鑲一條藍色羅邊並垂下作兩條飄帶（圖11）。⁴⁸

44 原文為：「年老者以皂紗籠髻如巾狀，散綴玉鈿於上，謂之玉逍遙。」，見（元）脫脫等撰，「衣服通制」，〈輿服下〉，《金史》，卷43，984，頁260。目前知道的遼代實物有兩件，一件為內蒙古赤豐地區解放營子遼墓出土的紅色羅帽，另外一件為AEDTA所藏的紅羅藍邊帶羅帽，見趙豐，《遼代絲綢》，頁222。

45 趙豐認為黑羅飾玉製成的帽子也為女真婦女為使用，但這是否意味只有女真婦女使用，而契丹婦女不用，則不得而知，見趙豐，《遼代絲綢》，頁262。

46 （宋）葉隆禮，《契丹國志》，卷23，頁225-226；趙豐，《遼代絲綢》，頁262。

47 趙評春，趙鮮姬，前引書，頁84-85。

48 趙豐，《遼代絲綢》，頁222。

不只是文姬頭飾裝飾繁複，即使是旁邊的仕女們也是裝戴地富麗堂皇。她們頭頂著螺旋盤髻，額前紮綁一條白色絞巾作為額帶，頭髮以紅線匝綁，插滿窄「冂字型」的金色髮釵（圖12），⁴⁹ 頭前S形向前伸出的金色頭釵，應該是類似內蒙古赤峰文物店藏的遼銀鑲金鳳頭釵（圖13）。⁵⁰ 腦後的紅色月牙形的髮飾，則應該是唐以來就非常流行的月牙形梳篦，⁵¹ 而近年遼墓的考古發掘也發現類似之物（圖14）。由正面面對觀者的那位仕女的髮型看來，其兩側連續的短弧線顯示這個髮型很可能是先結成辮狀再往上盤，這種辮髮的形式，有別於其他受到漢族影響的各種髮髻型式，為契丹婦女的傳統髻式，可見於巴林左旗水湖遼墓壁畫與白音罕山韓氏家族墓出土的石雕女俑（圖15）。⁵²

（三）服裝

就服裝而言，文姬及其侍女們服交領左衽窄袖長袍，腰上繫織物腰帶，兩者在長袍下都再著裙。這與遼墓出土的一些女性形象也有共通之處（圖16）。文姬腰間並繫有橫向梯形帶三角形蓋的荷包，讓人想起夢蝶軒所藏的遼代貼金鳥紋羅荷包（圖17），其形狀也大致是橫向梯形。但是相對於文姬荷包梯形底邊簡單直線的做法，夢蝶軒荷包在梯形底端作出弧狀突出的曲線，這似乎是遼代非常流行的樣式，因為另一件遼代出土的金屬香囊也呈同樣的形狀（圖18）。⁵³

左賢王、兩位幼子與頭戴黑色幘頭的侍衛，則服以窄袖圓領長袍衫，腰間繫帶。左賢王與兩位幼子由其腰帶左邊描繪的金屬釦環判定，應為革帶。⁵⁴ 其餘侍衛，其腰帶多為朱色或棕色，有的上面還有描金花，這種窄腰帶很類似解放營子出土的泥金紅羅腰帶（圖19），與黑龍江阿城金墓出土男屍上的腰帶也十分接近（圖20），學者們認為很可能是遼代史料中所記載的紅黃帶，⁵⁵ 這種紅黃帶是

49 這種簡單地以金屬折成「冂字型」作為固定頭髮的釵，很像江西德安南宋周氏墓出土的金釵，見黃能馥，陳娟娟，《中華歷代服飾藝術》，圖7-116，頁283。

50 王青煜，《遼代服飾》，頁94-95。

51 王青煜，前引書，頁96-98。

52 王青煜，前引書，頁144-145。

53 （元）脫脫撰，「國服」，〈儀衛志二〉，《遼史》，卷56，頁235。

54 契丹男子一般以革為帶，但也有絲帛帶，而革帶又有分為單帶扣與雙帶扣，圖中匈奴王與兩子似乎在腰的兩側都有扣環，所以可能為雙帶扣。說明見王青煜，頁111。

55 趙豐，《遼代絲綢》，頁232。

「以紅黃色條裡革爲之」。⁵⁶ 這種男性著圓領窄袖袍並繫帶的裝扮可見於很多遼墓出土的壁畫中，例如康營子遼墓的〈儀衛圖〉（圖21）。

窄袖圓領衫，又稱小袖圓領衫，早至南北朝時期就是北方草原民族的常服，經過唐代的融合，逐漸由原來的「胡服」變成漢族的服飾之一，到了五代北宋雖然有圓領大袖寬衫的變化，但是小袖圓領衫也仍穿著。學者觀察指出雖然小袖圓領衫在北宋以降已經變成胡漢共通的服飾，但是還是有些區別，遼代的契丹族保留的是原來小袖圓領衫的左衽特點，而漢族的小袖圓領衫則通常改成右衽。⁵⁷ 對照本圖，雖然左賢王的服裝上難以判別，但是在中間斜向面對觀者的胡人侍衛及文姬稍長之子所穿的滾襴邊長袍上，可以見到左肩上有一清楚襴紋，應該爲左衽開口的表示（圖22）。而左邊兩位背對觀者的胡人侍衛，將袍衫下擺腰部以下部份分邊束起，及最右邊與漢侍衛交談的一胡侍者腰間由前到後縛綁下擺衣衫的做法，很可能是表現契丹社會庶民或勞動階層常穿的缺跨短衣，一般都配以小口褲、長靽靴，勞作或行走時，爲方便之故，常將袍衫前襟下擺向上撩起，掖於腰間，謂之「縛衫」。⁵⁸

（四）鞋子

令人困惑的是鞋子的部分。由腳踝明顯的橫線判斷，左賢王與其兩幼子及大部分的胡裝侍衛都著所謂的兩接靴（圖23）。保存狀況最好的現存實物之一就是Cleveland Museum收藏的對雁錦靴（圖24），這種靴的特點就是靴分成鞋與幫兩部分，下面爲一完整的鞋，上接由圓筒組成的幫部，與另外一種遼代流行的所謂三片靴最大的不同是幫的上下差異與幫口斜度都不若三片靴來的大，較爲包腿。⁵⁹ 有別於胡裝的兩接靴，一般以爲是漢節隨從的漢人侍衛，則多著白色露出腳背的草鞋。這些漢人侍衛，雖然不見半臂的穿著，大致來說與波士頓本的〈胡笳十八拍〉群中漢人吏卒服裝極爲類似，這應該就是《東京夢華錄》中記載：「是夜內殿儀衛之外，又有裹錦繡小帽、錦絡縫寬衫兵士。」⁶⁰ 以錦綺滾條鑲緣加

56 （元）脫脫撰，「國服」，〈儀衛志二〉，《遼史》，卷56，頁235。

57 關於圓領衫的發展，見杜承武，〈談契丹小袖圓領衫爲左衽——兼談圓領形的款式變化和衣衽關係〉，《中國考古集成——東北卷》，冊14，頁451-454。

58 田廣林，〈契丹服飾研究〉，第14卷，頁435-450。

59 趙豐，《遼代絲綢》，頁226。

60 （宋）孟元老撰，鄧之誠注，《東京夢華錄》，卷10，頁236。

在背脊縫間，為宋代儀衛常見之服，所以畫中漢裝侍衛理應是以宋代服飾指涉前往迎接文姬的漢朝侍衛。然而令人不解的是，兩位頭戴皂巾手持蓋傘的胡人侍衛，不但如前述與漢人侍衛言語無礙地互動密切，連腳底所著白色草鞋也完全相同（圖25）。

畫家為何要將兩個對立的族群穿戴上同樣的服飾細節？以此圖對細節講究的程度判斷，這應該不是粗忽之故。到底這群胡人侍衛與漢人侍衛的關係為何？仔細檢視前景侍衛鞋子的穿戴方式，發現似乎不分胡漢，兩對與儀仗有關的侍衛，或持白色骨朵或荷金花傘蓋，都是著以同樣形式細節的草鞋。因此，是否有一個可能是：這些胡漢侍衛事實上是同屬一個陣營，也就是畫家是否可能以奉行胡漢雙軌制的遼廷來指涉東漢匈奴王的朝廷。⁶¹ 胡漢雜處的情形不但常見於遼墓壁畫中（圖26），更重要的是，《遼史》上記載，遼宮廷中衣冠之制本來即為「北班國制，南班漢制，各從其使焉」。⁶² 也就是說其以南面官，著漢服，負責掌管與漢人有關事務；以北面官，著國服，負責本族人的事務。而《遼史》中所記載的〈宋使見皇帝儀〉中更清楚提到接見宋使的程序為，遼主昇坐面南後，契丹臣僚，也就是北面官，先進，再進漢人臣僚，也就是南面官，兩者進殿後都各先行禮，然後「就位立」，之後再奏宋使由北方進入，「內面殿立」，然後行「俛伏跪」禮，⁶³ 因此，漢使身後的胡人與漢人也許應該被視為類似遼廷內的南北面官，也就是他們應該同屬於匈奴朝廷中人，這似乎也可以解釋為何只有著紅色官服的漢使跪坐於地。簡而言之，畫家很可能以當時宋使覬見遼主的情形來想見東漢之景。而這樣的推論並非沒有道理，宋遼、宋金交通之後，不僅為了好奇，也為了實際上軍事的需要，兩方使節往來之際，不但撰寫遊記並圖繪所聞，例如，《宋史》之〈畢仲衍傳〉就提到「（畢仲衍）奉使契丹……時預其元會，盡能記其朝儀，奉圖畫以歸」。⁶⁴

61 有所謂的南面官與北面官，南面官負責掌管與漢人有關事務，北面官負責本族人的事務。其衣服之制，《遼史》中也提到國母與蕃官即國服，國主與漢官即漢服，即也行兩軌制。關於南北面官，見（元）脫脫撰，〈百官志〉，《遼史》，卷45-48，頁180-216。

62 全文為「太祖帝北方，太宗制中國，紫銀之鼠，羅綺之籠，□載而至，纖麗奕翠，被土綱木。於是定衣冠之制。北班國制，南班漢制，各從其使焉。」，見《遼史》，卷51，1下。

63 見「宋使見皇帝儀」，〈禮志四〉，《遼史》，卷51，頁221。

64 〈畢仲衍傳〉，《宋史》，頁2540。

(五) 骨朵、小刀與錦絡寬衫

可以支持此一推論的例子是目前藏在故宮的〈景德四圖〉，其中的〈契丹使朝聘〉（圖33），主要在描述景德二年（1005）年底，遼使來賀真宗生日的活動景象，遼使送來的禮物包括十二襲御衣、八匹馬匹、弓箭、新羅酒等。畫面左邊所呈現的應該就是牽著八匹馬進貢的遼使們，而其服飾正是類似故宮無款本〈文姬歸漢圖〉中原本學者認為為漢侍從者身上所著的紅花團窠紋圓領長衫，也就是前述《東京夢華錄》所載「錦絡縫寬衫」。⁶⁵可見這樣的宋制儀衛服裝，同時也為遼所採用。這可以更加證明圖中圍繞著文姬夫婦、分著漢服與胡服者，可能都屬同一陣營的推測。

另外，值得注意的是無款本〈文姬歸漢圖〉中兩位漢裝侍衛所持的骨朵，雖然圖中白色顏料有些許剝落，但是敷施的白彩應該還是不會特別濃厚，可能在呈現白玉半透明的質感，隱約中還可以看到近乎短圓筒形的骨朵頭中間畫有一小圓形，似乎透露出骨朵內部柄與頭部相接的部分。雖然骨朵作為儀仗持物的一部分同見於宋、遼、金，⁶⁶但是這個形式似乎比較接近宋王易《重編北燕錄》中所見的沙帶式骨朵的簡圖（圖27），⁶⁷不似例如南宋〈卻坐圖〉（圖28）中呈長瓜形的做法。⁶⁸這個骨朵形制的執器，原來是作為兵器或懲罰人的刑具之用，⁶⁹但是漸漸也作鹵簿儀仗之用，《宋史》中就記載皇帝近尉手持骨朵，故稱骨朵子直，⁷⁰而《金史》中更清楚表示常朝儀衛中就包括「左右衛將軍，宿直將軍，展紫，金束帶，各執玉、水晶及金飾骨朵。」⁷¹這些玉、水晶、金飾的骨朵應該已經脫離其原來作為武器的實際功能。我們在遼墓出土物中也發現一件玉制的骨朵（圖29），其多角切割的精緻造型雖然遠勝圖中簡單的類圓筒形制，但是由畫中特意

65 （宋）孟元老撰，鄧之誠注，《東京夢華錄》，卷10，頁236。

66 （元）脫脫等撰，《儀衛志四》，《宋史》，卷146，頁3428、3437。

67 遼代也有這種金屬為材質作成瓜形的材質，由《重編北燕錄》中「鐵瓜」的簡圖看來，似乎較為正圓形，元代文獻中又指出這種骨朵兵器又分為「立瓜」與「臥瓜」的區別，〈卻坐圖〉中的拉長的橢圓骨朵可能較接近「立瓜」形式，見王易，《重編北燕錄》，收於陶宗儀，《說郛》，卷38，18下-19上；王開文，《錘搥骨朵與擊兵考述》，頁33-35，50。

68 關於此圖的討論見，石守謙，〈南宋的兩種規鑿畫〉，《風格與世變——中國繪畫史論集》，頁87-130。

69 陳永志，〈遼代刑具沙袋形制考實——從遼墓繪畫中所反映的沙袋式骨朵談起〉，頁27-32。

70 （元）脫脫等撰，《儀衛志二》，《宋史》，卷144，頁890。

71 （元）脫脫等撰，《儀衛上》，《金史》，卷41，頁244。

強調的半透明白色質感與較為圓短的形狀看來，畫中指涉的是不是有可能就是這一類應用於遼金儀衛用的玉骨朵，是值得考慮的推測。

最後，讓我們注意胡人侍衛腰間都或插或懸一長形圓筒狀物（圖30）。此為何物？這似乎是很具有遼特色的配件，因為不但在遼代墓室壁畫中屢屢出現，遼陳國公主墓中也出土為數不少、大小不一此種造型的刀具或容器（圖31）。⁷²此配件也同時出現在傳為胡瓌的〈出獵圖〉與〈回獵圖〉圖中（圖32），因此這可能像髮式一樣在當時被認為是深具異國或甚至更具體的來說北方遼特色的一種展現。

（六）紋樣

織品的紋樣大概是此無款圖中最令人印象深刻的著力之處，以左賢王的袍子為例，畫家不但仔細在淡棕黃色的衣服上描繪出水滴紋中金色站立的龍紋，在衣紋折線下，更令人驚奇地發現畫家以黑褐線勾勒出底紋鳳形的暗花。（圖34）這種以開光的形式來安排主題紋樣，通稱為團窠紋，是唐代絲綢經常採用的圖案，原來多為正圓形，但是到了宋元之際出現了很多新形狀的窠類紋樣，其中一種就是這種呈水滴形或火焰形的滴珠窠或珠焰窠，這種外形的窠紋據說在元代織金錦中十分常見。⁷³值得注意的是底紋鳳凰採站立展翅飛翔之姿，頭呈正側面，強調拉長的眼睛與鳳冠，為遼代非常典型的鳳的造型（圖35）。⁷⁴

文姬白袍上以平行的金彩橫線描繪出杉樹的形狀，則非常類似在宣化遼墓壁畫服飾中一再出現的紋飾，例如紀年1093年張匡正墓的〈散樂圖〉中樂師的衣服花紋（圖36）。同樣的花紋，還可以見於現藏於紐約大都會博物館舊傳李贊華的〈射鹿圖〉（圖37）。這件作品根據張子寧的考証，應該重訂為徽宗朝時擅長畫番族畫的宮廷畫師黃宗道（活動於1120）的作品。⁷⁵如果張的推論無誤，可見這樣的花紋在當時不管對遼本國人或想要描繪遼異族的漢人而言，都是非常具有遼代特色的典型。

72 中國歷史博物館與內蒙古自治區文化廳編，《契丹王朝》，頁109-111、131。

73 趙豐，《中國絲綢藝術史》，頁165-166。

74 趙豐，《遼代絲綢》，頁137。

75 張子寧，〈北宋黃宗道《射鹿圖》〉，頁71-72。

文姬白袍之下的襜裙，其上的金色團紋，由於內部圖案過於細碎，無法辨認，但有可能類似金代齊國墓出土的棕褐羅團雲龍印金大口褲上的團雲龍印金紋樣（圖38），除了團窠紋的形式相同，其棕底印金的色系也與文姬極為類似。⁷⁶更值得注意的是，文姬下身內層所著棕裙下擺底端與大腿處裝飾有兩條回紋狀的金襴帶，同樣的金襴帶紋還出現在女侍的內裙、胡人侍衛與文姬兩子的袍衣、及馬鞍邊緣的裝飾（圖39）上。服裝上的金襴裝飾很可能指涉同樣出土於金代齊國墓的紫地金錦襴男用錦袍一類的織造裝飾傳統（圖40），⁷⁷而馬鞍的表現則應該是類似1116年宣化遼張世卿墓〈出行圖〉中的馬鞍（圖41）。

就衣服的金襴裝飾而言，不同於齊國墓的襴紋以兩條平行線夾連珠紋置於上形成襴架，下面再以垂直曲線與橫向鉤線組成一個下端開放類似阿拉伯文字的倒寫圖樣，在本圖中，兩條平行線所成的襴架卻是置於襴紋的底端，而回紋狀的文樣中，雖然隨機出現圓形，似乎捕捉到出土錦袍上回紋中間類似捲雲的外形特徵，但是畫家卻把這種近似書寫的紋樣化約為方塊單元內加幾何圖案的組合。相關的對比還可見於上述1116年宣化遼張世卿墓出行圖中的馬鞍（圖42）。張世卿墓的馬鞍也是以平塗圖案置於中央，邊緣加以回紋裝飾，其中回紋雖然潦草成形，但是卻清楚地把握住這種近似阿拉伯文型由垂直直線與短橫鉤構成的回紋裝飾，其外型雖幾呈何帶狀，但一邊邊框事實上是呈開放狀沒有邊線的做法，這與金墓出土織物上的回紋做法接近，而文姬圖中簡化為方塊組合的構成是與上述兩者在圖像構成邏輯上都很不同。這樣的不同的就像是梵谷寫日文漢字，雖然可以模仿其字型，但卻無法以約定俗成的筆順來書寫，因此在結構上總是呈現不同的結組邏輯。另外就裝飾的位置而言，金墓出土的襴袍，襴紋裝飾的位置為肩線與袍擺中間，這與故宮無款圖中，除文姬與其女侍膝蓋位置所裝飾的那一襴外，多裝飾在褲擺底端或襟片邊緣也有所差異，畫中回紋的裝飾位置似乎較似漢服襴衣的裝飾習慣。因此，就這點來說，此圖應該不是遼金本地畫家所為。

文姬畫中衣著最大的特點之一就是大量使用金彩，除了前述文姬裙擺上的金色團窠紋，還有最右邊胡人侍衛身上很可能是雙雁團紋、腰間為飛雁紋、中間胡人身上則是某種金色小團紋、左邊侍女們身上則有雲紋、鳳紋、雙雁紋、小碎點

76 趙評春，趙鮮姬，前引書，圖48-50。

77 趙評春，趙鮮姬，前引書，圖2-5。

花等等，這些紋樣與金色用色讓人想起黑龍江阿城金代齊國墓出土大量的金錦服飾。這些金色紋樣與傳統團窠紋有關，但又不都是圓形，且面積較小，沒有地紋，應該就是宋元間很流行的散塔子圖樣。⁷⁸《大金集禮》中〈儀仗〉下「臣庶車服」一條就提及：「一品官服大獨科花羅，直徑不過五寸；執政官服小獨科花羅，直徑不過三寸，二品三品服散搭花頭羅（謂無枝葉者），直徑不過一寸半」。⁷⁹元代《通制條格》之〈衣服〉也提到：「職官除龍鳳紋外，壹品貳品服渾金花，三品服金答子……命婦一品至三品服渾金，肆品伍品金塔子，六品以下惟服銷金並金紗答子。」⁸⁰可見這樣的圖案裝飾在金元都與官方的位階有關。織品學者趙豐並指出這種散塔子圖除了少數是織金外，⁸¹通常由印金而成，因此故宮無款本的金色紋案似乎有可能是爲了表現印金的效果。

雖然織品學者通常認爲金代的國號淵源使其特別崇尚金錦與金色，⁸²但是加金織物並非金代的專利，學者研究指出金代加金織物的技法與圖案，很多是延續遼代的做法，例如，印金方式在兩朝基本上相同，而前述在金代官制中用來作等級的塔子圖案也是起源於遼代。⁸³而概觀全圖，我們也的確在衣紋看到很多與遼代出土實物與壁畫相關的細節。例如，遼張匡正墓中侍女衣袍上如蝌蚪狀簡單的C形紋很可能就是本圖中左邊伸出雙手接引文姬幼子的仕女之長袍上雲紋的簡化（圖43），而遼庫倫二號墓〈馭者引馬圖〉中馬鞍上以黑色平塗的雲紋，雖然在顏色上不同，形態與風格卻非常類似中景前述有回紋邊飾的馬鞍與前景樹叢下馬鞍上的紋飾（圖44）。尤其庫倫馬鞍中以黑彩繪製的三葉紋飾帶裝飾邊緣，其圖案不但複製在前景樹叢下的馬鞍中，也可以看到出現在最右邊的胡人侍衛內層下擺的裝飾，這個紋案可能指涉某種盛行於遼代的特別織造或裝飾方式，而且顯然到了金元還是一樣受上層的歡迎，我們可以在元代〈元世祖出獵圖〉中元世祖所乘坐的馬鞍上繼續看到（圖45）。但這是否可以指涉一個元代製作的可能？在下文

78 趙豐對散塔子有以下的定義：散搭花或答子也就是指一塊面積較小、形狀自由的紋樣散點排列的圖案。……與團窠等圖案有著一些不很明顯的區別：一是外形不一定圓，二是面積較小，三是經常用金，四是塔中紋樣比較自由，五是無窠花與地紋。見趙豐，《中國絲綢藝術史》，頁163-4。

79 （金）張瑋等撰，〈輿服下〉，《大金集禮》，卷30，21上一下，頁246。

80 （元）完顏納丹撰，方齡貴校注，〈衣服〉，《通制條格校注》，卷9，頁358。

81 金代齊國墓中的散塔花就多是織金錦。

82 趙評春，趙鮮姬，前引書，頁44-46。

83 趙豐，《遼代絲綢》，頁261。

「風格中的訂年」單元中會進一步分析，為何此作不可能為元代作品。

織品由於技術本身具有很強的延續性，其斷代本來就比較困難，而遼金同為遊牧民族，金在服裝等方面接收很多遼的風格與裝飾母題，也使得問題更加複雜。如果進一步要以無法作任何織造技術分析的織品圖像來判斷時代，可以說是難上加難。說明這個困難點最直接的例子就是描繪在前景鞍上的春水紋飾（圖46）。所謂的春水通常是描繪在下方一小叢水草中，一隻鵝雁雙翅開展，正俯衝而下，而一隻展翅鷹鵠（海東青）則適時凌空而降，攫取鵝首不放。在此雖然不見鷹鵠的描寫，但由天鵝的姿態與其與水草結合的構圖應該是春水無疑。契丹本為遊牧民族，以狩獵放牧為主要生活方式，一年之中依牧草生長與水源供給情況而遷移，所遷之地設有行營，謂之捺鉢。女真族滅遼，繼承契丹舊俗，⁸⁴也稱春蒐活動為春水。金朝皇帝春水時所著常服已有固定圖案，《金史》之〈輿服〉中就清楚提到：「其從春水之服則多鵠捕鵝，雜花卉之飾。」⁸⁵就圖像而言，天鵝的圖像在遼金都很盛行，例如內蒙古科爾沁左旗小努日木出土遼代織物上的圖案（圖47），⁸⁶或是美國紐約大都會博物館收藏的金代綠色金錦（圖48），⁸⁷都是跟春水有關的圖像，而本圖散塔花紋飾中一再出現的飛雁圖案或許也與此相關。由於春水習俗雖然延襲自遼代，但是清楚地文獻資料中提到春水作為玉器或服裝的裝飾，似乎到了金代才出現，⁸⁸因此不但織品學者普遍將春水紋，尤其織金春水紋的紋樣，歸為金代作品，⁸⁹玉器學者也以此來斷定以春水為主題玉器的時代。⁹⁰然而，現存遼代織品中飛雁或天鵝圖案的存在顯示遼代並不只有春水習俗，也的確有相關圖像的製作流行，因此是否所有春水圖像的製作都為金代作品，應該還有討論的空間。

84 傅樂煥，〈遼代四時捺鉢考五篇：春水秋山考〉，頁38-1~38-125。

85 （元）脫脫等撰，〈輿服下〉，《金史》，卷43，頁260。

86 趙豐，〈遼代絲綢〉，頁150。

87 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *When Silk Was Gold – Central Asian and Chinese Textiles*, 112-113.

88 原文為：「其衣色多白，三品以皂，窄袖，盤領，縫腋，下為裳積，而不缺胯。其胸臆肩袖，或飾以金繡，其從春水之服則多鵠捕鵝，雜花之飾，其從秋山之服則以熊鹿山林為文……」，見（元）脫脫等撰，〈輿服下〉，《金史》，卷43，頁260。

89 James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell, *ibid*, 112-113.

90 楊伯達，〈女真族「春水」、「秋山」玉考〉，頁104-110。

（七）地毯

正如文章開始所言，故宮無款〈文姬歸漢圖〉長久以來受到織品學者，尤其是研究東方地毯學者的關注。因為地毯或織品研究最大的限制往往是早期作品流傳有限，而突破這樣一個研究困境最成功的例子就是波斯地毯學者大量採用文藝復興繪畫與波斯織細畫中所描繪的地毯作為例證，重建了波斯地毯風格的歷史發展。受到這一啓發，由於文姬與左賢王所在地毯所呈現的幾何特色，尤其中央菱形圖案以交叉十字分割為四個塊面的做法，加上紅色為主的用色，都非常接近西土耳其斯坦（West Turkestan）所生產的Turkomans地毯（圖49），也使得織品學者們紛紛期待此圖可以作為了解早期Turkomans地毯風格來源與斷代的契機。

然而，對於這樣一張訂年與作者還待考訂的作品而言，如此的希冀無異有落入循環論證的危險。最明顯的例子就是Dimand的研究，⁹¹他接受一般約定俗成以〈文姬歸漢圖〉為十三世紀作品的看法，考慮十三世紀中國的邊疆關係，因而認定其中描繪的為蒙古地毯，進而作出Turkomans地毯中幾何風格的來源可能是蒙古影響的推論。一方面這幅畫是否為十三世紀的作品尚且存疑，即使訂年為十三世紀，圖中是否一定為蒙古地毯更令人懷疑。因此稍晚的Murray L. Eiland就指出了此一論證的虛幻之處。但是不管如何，兩者的研究都的確觀察到這張畫中的地毯與在Anatolia生產的Turkomans地毯有密切的關係。⁹²

最能展現Turkomans地毯特色的為一稱作gul的圖案（圖50），這個圖案有些類似部落的族徽，不同的部落有不同的類型，其特點為：通常是八面形，內部則以同樣的圖案重複四次，分布在四個區塊，並強調對角相同的著色，區塊上再填以代表動物，尤其是鳥的抽象圖案。⁹³比較之下，文姬地毯中央的主紋，除了在八角外形與內部都作了相當的簡化外，與Turkomans地毯在結構與用色上的確相當接近。由於我們現在可以看到的Turkomans地毯大多只是過去一兩百年的產物，因此這些差異是到底代表時代還是區域的不同，在缺乏更多的材料下，是很難進一步推論。然而，如果我們如人類學者般相信gul這種與族徽有關的圖案，雖然會因為征戰等原因，接收他族或被他族吸收，因而消失死亡，但是其結構與基

⁹¹ M.S. Dimand, *ibid*, 21-25.

⁹² Murray L. Eiland, *ibid*, 102-105.

⁹³ Uwe Jourdan, *Turkoman*, from *Oriental Rugs*, vol. 5, 32.

本形制有相當的穩定性，⁹⁴ 那麼文姬畫中的地毯可能代表了某種與中亞 Turkomans 有關的非漢傳統，應該是沒有疑問的推論。而這樣的地毯很可能是透過由西夏所控制的中亞回教世界貿易，⁹⁵ 或是經由與伊斯蘭世界有著密切關係的遼而來到中國。⁹⁶

(八) 雙耳杯與鳳首瓶

文姬圖中除了織品外，另外非常引人注目的就是圖中左賢王所使用的雙耳杯與鳳首瓶（圖51）。由畫家以金色細線圈畫輪廓與描繪細節的做法看來，其描繪的材質應該是金銀器。其中雙耳杯的杯體為一質樸近乎圓筒的造型，沒有太多的曲線，帶圈足，杯口稍稍外翻，接近杯口處有一圈帶狀裝飾，把手位於兩端，呈帶有垂直折角的立口字型。把杯早在漢代就出現了，為一種稱為「卮」的飲器，⁹⁷ 其通常是帶環形的把，並在環把上有指墊，整體呈6字型，漢代的卮杯在北宋復古風潮下的青銅圖錄中也不乏記載，例如，呂大臨《考古圖》中就有一造型儉樸較接近圖中雙耳杯的一耳卮（圖52），⁹⁸ 但是把手強調指墊的做法還是與圖中不似。雖然卮杯6字型的把手與唐代出現大量的金銀帶把杯的把手有些類似（圖53），但是漢代的把杯不但在漢代時就數量很少，在漢晉之後更為罕見，學者認為找不到其與唐代帶把杯的演進關係，因而認為與唐代帶把杯比較直接的關係應該是與薩珊王朝有關的粟特器物。⁹⁹

左賢王的把杯，雖然在直筒形的杯體與帶圈足上勉強與唐代把杯連上一點點關係，但是正如與漢代卮杯的關係一樣，其方折無指墊，並幾乎佔據整個杯身的把手做法，也無法在現存唐代把杯中找到相似的案例。這樣的特色讓人想起目前

94 主要來自人類學家V. G. Moshkova的說法，轉引自Uwe Jourdan, *Turkoman, from Oriental Rugs*, vol. 5, 32-35.

95 關於北宋中國與西方東土耳其斯坦（East Turkestan）地區等國家的貿易往來關係，見Shiba Yoshinobu, “Sung Foreign Trade: Its Scope and Organization,” 89-115；前田正名著，陳俊謀譯，《河西歷史地理學研究》，頁494-511。

96 由近來所發現遼墓中出土的伊斯蘭玻璃與文獻顯示，遼確與伊斯蘭世界交往密切，見馬文寬，《遼墓遼塔出土的伊斯蘭玻璃——兼談遼與伊斯蘭世界的關係》，頁736-743。

97 把手位於杯體上端，並有指墊似乎是卮的特色，

98 呂大臨，《考古圖》，卷十，9下-10上，頁260。

99 齊東方，《唐代粟特式金銀帶把杯》，頁345-354。

藏在聖彼得堡冬宮博物館的雙耳黃金杯（圖54），其筒狀器身，拉長的雙耳，淺圈足，與圖中雙耳杯器形上頗為類似。這件作品時間上稍晚，為蒙古帝國系統中統治俄國南部的黃金氏族（Golden Horde）工匠所製，其杯底雖然有不可辨識的阿拉伯文簽款，但其龍魚造型的把手應該是受到中國工匠的影響。¹⁰⁰ 這樣的帶把杯，就像是唐代的粟特把杯，應該是有某種西方的根源。有趣的是，文姬圖中的雙耳杯雖然在器形上與這件蒙古黃金杯類似，但是口緣下帶狀的裝飾與略為外翻的圈足，卻又讓人想起四川彭城出土的雙耳蓮紋溫碗（圖55）。此溫碗通高12.4公分，口部設雷紋一周，兩耳腹中設兩高浮雕鋪首，腹下飾仰蓮紋。然而，兩者雖然大小、功能有別，但在造型上似乎都與《宣和博古圖》中收藏的某些青銅器有異曲同工之妙。例如，周伯映彝（圖56），¹⁰¹ 其高五寸二分，作為酒尊，大小與溫碗略同，其器身呈筒狀，口緣略微外翻，以雷紋為底、饕餮為主作口緣帶狀裝飾，雙耳則拉長略為方折且涵蓋整個器身，這些特點都與雙耳杯及四川溫碗類似，而其淺圈足的做法，則更為接近文姬圖中雙耳杯。因此，這樣的造型對於活動於宋代的人們來說，可能帶有一種古代的意像，是否因此挪借於描繪遠古匈奴所使用之器具，是可以考慮的推測。¹⁰²

與雙耳杯可能為一組的是旁邊侍者所使用的執壺，這個執壺同樣用金彩描繪輪廓與細節，顯示出與雙耳杯同樣的金屬材質。壺頂為一鳳首造型，帶有銳利下鉤的鳥喙，細長上揚的眼睛，火焰狀的眉毛，眉毛上方還有一如雲狀上升的花冠。除此之外，其最明顯的特徵為後腦杓那一束以誇張的S型向上升竄之冠羽，給予鳳首一種氣勢非凡的王者之風。這應該是早在隋唐之時就傳入中國的鳳首瓶，也就是唐代文獻中所指稱的「胡瓶」，¹⁰³ 其型態與實際使用情形最常被引用的例子就是唐永泰公主墓石廓壁畫（圖57）。¹⁰⁴ 壁畫中的宮女手握的鳳首瓶有著

100 Linda Komaroff and Stefano Carboni eds, *The Legacy of Genghis Khan – Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, cat. No. 139 (fig. 11) 之說明。

101 「周伯映彝」，《博古圖錄》，卷8，32-33，頁539。

102 關於宋人對古代器物的興趣，見陳芳妹，〈宋古器物學的興起與宋仿古銅器〉，頁37-94。

103 百田篤弘引唐代三昧蘇縛羅所譯的《千光眼觀自在菩薩秘密法經》所載：「若求善和眷屬者，當修胡瓶法。其持瓶觀自在像。相好威光如上說。唯右手執胡瓶。其瓶首如金翅鳥也……」，指出唐代所謂胡瓶就是瓶首有金翅鳥裝飾的瓶子，應該就是我們現在所指稱的鳳首瓶。見《大正新修大藏經》，第20冊，頁122下。百田篤弘，〈鳳首瓶について——隋唐鳳首瓶の東南アジアの性格を中心に〉，頁73。

104 陝西省文物管理委員會，〈唐永泰公主墓發掘簡報〉，頁7-33。

尖銳的鳥喙、腦後上揚的冠羽、纖細把手、長頸削肩高足器型，與現存的例如，北京故宮博物院藏的唐代青磁鳳首瓶（圖58）或日本正倉院的漆胡瓶與法隆寺獻納寶物中的龍首水瓶等有諸多類似之處。尤其長頸削肩的器型與縮腰高腳的底座應該是唐代鳳首瓶的特色，學者們認為這類的鳳首瓶應該是模仿自伊朗薩珊王朝的金銀器（圖59）。¹⁰⁵ 正因為其外來的根源與稀有性，稱為胡瓶的鳳首瓶在唐代總與王權皇室及異國情調相連，每每成為外國進貢與君主賞賜的禮物。¹⁰⁶

鳳首瓶作為一個陶瓷品類在五代北宋也非常流行，以江西景德鎮為中心，遍佈安徽、廣東、福建等地，大致來說幾乎整個華南沿岸都有生產，普遍認為景德鎮湖田窯與安徽的繁昌窯品質較高，而廣州西村窯則以大量生產著稱。¹⁰⁷ 雖說各地生產的鳳首瓶在器型比例與裝飾細節上各有不同，但是一般來說，與唐代削肩長頸高腳的器型已有很大的差異，其器身多近乎球狀，細頸也通常較短，矮圈足，裝飾上則常出現蓮瓣紋、蕉葉紋等宋代流行的母題，其中最著名的例子之一就是大英博物館藏的白瓷鳳首瓶，學者推測很可能為景德鎮湖田窯的作品（圖60）。¹⁰⁸

這種北宋鳳首瓶與隋唐風格的差別，是否有可能是金銀器與瓷器上的差別而非時代性？一九九六年四川彭州所發現的宋代金銀器窖藏，其中也包含一高三

105 田邊勝美，《ペルシア美術史》，頁152-153；原田淑人，〈正倉院御物を通して観たる東西文化の交渉〉，頁83-85；原田淑人，〈正倉院の世界性格〉，頁8-10；深井晉司，〈アナーヒター女神裝飾の銀製把手付水瓶に関する一考察〉，頁5-22；三上次男，〈唐三彩鳳首パルメットの文の水注とその周辺——唐三彩の性格に関する一考察〉，頁5-10；William Watson, *Tang and Liao Ceramics*, 103-108.

106 例如《舊唐書》中就記載開元十七年（729）吐蕃國王就向唐玄宗進貢「金胡瓶一、金盤一、金碗一、馬腦盃一、零羊彩段一」，而次年唐玄宗回送吐蕃使者「紫袍金帶及魚帶、並時服、繪綵、銀盤、胡瓶」。唐玄宗收到的金胡瓶與回送的胡瓶是否為同一種器物，現在已經不可考。考慮吐蕃位於絲路要道上，前者特別強調金胡瓶，應為接近薩珊根源的金銀器，而後者是否可能為中國製的陶瓷作品，則不得而知。見（後晉）劉昫等撰，「吐蕃國傳」，《舊唐書》，卷196上，18，頁5231。賞賜大臣的例子則有，例如唐太宗就曾以胡瓶賞賜大臣李大亮，《新唐書》〈李大亮傳〉：「太宗報書曰：『有臣如此，朕何憂！古人以一言訂千金，金賜胡瓶一，雖亡千鎰，乃朕所自御。』」 「鎰」為重量單位，合二十兩或二十四兩，也就是太宗所贈的這只胡瓶高達兩千兩之多，並原為太宗本人所御用之物。見（宋）歐陽修、宋祁撰，《新唐書》，卷99，6上，頁3911。

107 百田篤弘以東南亞貿易的角度來審視鳳首瓶的生產，雖然未必全然令人信服，但是其著作應該是迄今樣本收集最完備，資料引用最周全的文章，見百田篤弘，〈鳳首瓶について——隋唐鳳首瓶の東南アジアの性格を中心に〉，頁68-88；百田篤弘，〈鳳首瓶の研究——北宋代を中心とする東南アジア交易の視點〉，頁1-111。很感謝明良教授慷慨提供此文。

108 百田篤弘，〈鳳首瓶の研究——北宋代を中心とする東南アジア交易の視點〉，頁22-25。

十·六公分的銀鍍金鳳首瓶，爲一彌足珍貴的例子（圖61）。¹⁰⁹ 這件鳳首瓶雖然器身不呈圓球狀，然而，比較起隋唐鳳首瓶修長削肩高腳的形式，其略爲方折帶肩膨脹的器身、稍短的頸部、與平足的做法還是較爲接近宋代瓷器鳳首瓶的型態。值得注意的是，這件鳳首瓶頂冠呈相連鹿角造型，應該指涉一個古老的西方草原傳統（圖62），¹¹⁰ 而銳利且尾端回鉤如鸚鵡的鳥喙也保留了唐代不管是金銀器或陶瓷器上鳳首瓶的特徵。最後值得一提的是銀鍍金鳳首瓶腦後呈S型上升且誇張如火焰狀的冠羽，不但讓人想起高昌出土唐代壁畫中鳳首瓶的特徵（圖63），也與文姬歸漢圖中的鳳首瓶非常類似。總括而言，彭州窖藏的這件鳳首瓶雖然在器型上展現北宋的新風格，但是細節上卻似乎同時帶有股復古與異國的氣息。

由上述的脈絡來看〈文姬歸漢圖〉中的鳳首瓶是很有意義的。就器型來說，其修長的身型、強力下鉤的鳥喙、與威武駭人的表情，雖然較接近唐代造型，尤其後腦S型冠羽也與高昌壁畫十分接近，然而其器身雖修長，但仍略帶肩，且底端平足，似乎又透露出北宋鳳首瓶的元素。這種修長略帶肩近乎梅瓶稍瘦的造型，也可能與遼代鳳首瓶有關，惟遼代鳳首瓶通常鳳首極爲縮小簡化，留下一明顯的花口高冠（圖64），卻又與此不似。¹¹¹ 放大圖中鳳首瓶表面的裝飾圖案，發現整個器身以回紋於肩及腹中劃分出三個區塊，頸部的區塊佈以雲紋或水波紋，腹中則繪以一展翅鳳凰爲主紋，底部則是環繞以仰蓮紋。這種區隔與裝飾的方式與北宋陶瓷器中的鳳首瓶很接近，而腹中展翅鳳凰的主紋與裝飾位置也與彭州銀鍍金鳳首瓶雷同。另外，值得注意的例子是謝明良教授所提供的平安晚期輸入日

109 成都市文物考古研究所，彭州市博物館編，《四川彭州金銀器窖藏》，頁119-123，彩版40-41。由於同一窖藏內有一金碗，上面有「紹熙改元（1190）舜字號」的刻銘，因此學者推測其內器物的製作時間可能多爲南宋中期到末期，但也有北宋末到南宋初的作品。見《四川彭州金銀器窖藏》，頁4-5，彩版1；及百田篤弘，〈鳳首瓶の研究——北宋代を中心とする東南アジア交易の視點〉，註78，頁48。

110 這種以小捲規律排列所形成的鹿角裝飾可見於很多歐亞草原的藝術傳統，尤其是Kazakhstan東部的Issyk Kurgan附近出土很多不同材質、不同功用的附有此種圖樣的物件，時間可推到西元前五到四世紀，關於這個草原傳統，見展覽圖錄，Joan Aruz, Ann Farkas, Andrei Alekseev, and Elena Korolkova eds, *The Golden Deer of Eurasia – Scythian and Sarmatian Treasures From The Russian Steppes, The State Hermitage, Saint Petersburg, and the Archaeological Museum, Ufa*.

111 鳥居龍藏曾在一九四〇年代就遼代東京府所在的遼陽古城出土之雕有唐式胡瓶的石製品寫過一篇有趣的小文，他認為北宋、遼已經不用薩珊式胡瓶，也就是鳳首瓶，遼則改用雞冠壺，因而推測這樣的作品可能爲被遼所滅之渤海國所作。雖然更多的出土顯示鳳首瓶並沒有消失，只是風格上有很大的改變，但是的確遼代鳳首瓶並非一個非常流行的器種。鳥居龍藏，〈石面雕刻之渤海人風俗與薩珊式胡瓶〉，頁51-61。

本之《大悲心陀羅尼並四十二臂圖像》，其中也包含一鳳首瓶的圖像（圖65），¹¹²雖然其器身裝飾圖案與本圖不盡相同，但其昂揚的鳳首、帶肩的器身造型與細長流注與把手等的結合，大概是與本圖鳳首瓶最為接近的。然而其帶高腳的造型，可能也有復古唐代鳳首瓶的意味。這件圖像上面有日本久安四年（1148）年的紀年，日本學者一般認為其製作年代應該不會距此太遠，因此此種造型應該是北宋末南宋初的流行。總之，本圖畫家應該不是單純以唐、宋代或遼流行的鳳首瓶為藍圖，而其中透露的北宋鳳首瓶細節顯示畫家可能是在北宋鳳首瓶的知識下，混雜不同元素，構築一個他與他的觀眾所不熟悉的遠古異國意象。¹¹³

綜上所論，就服飾來看，對比文獻與考古出土，雖然圖中很多細節呼應了遼代或有遼代根源的金代文物，例如，花珠冠、玉逍遙、黃紅帶、兩接靴、左衽衫、春水紋等，然而在這些表面上似乎忠實描繪的遼金的元素中，我們還是可以觀察到一些不經意的歧異，例如，前述加有金色襪紋的袍衫乍看與金阿城墓有驚人相似之處，然而在紋飾細部的結組方式與裝飾的位置上，顯示出不同的邏輯與結構，應該是只模其形而非識其理。值得注意的是，這幅畫中使用的非漢元素也不僅限於遼金傳統，地毯顯示與位於現在土耳其的Anatolia半島上所生產的Turkomans地毯有密切關係，而雙耳杯可能是混雜了中亞草原傳統與北宋復古青銅元素，鳳首瓶執壺則同樣地揉合使用了唐代波斯傳統與北宋當代元素。就考慮這點來說，Gombrich的古典理論還是頗有啟發性，也就是沒有任何一位畫家可以憑空以進行創造，即使幻想一個想像的國度本身都是一個Matching與Making的過程，¹¹⁴上面的分析也可以看到畫家事實上是以當時影響最大的異族遼或金為基礎，摻雜其他異國或過去的元素，重現他對一千多年前東漢故事的想像。

¹¹² 佛教美術研究上野記念財團助成研究會編，《圖像蒐成》，頁31。

¹¹³ 鳳首瓶除了為與王權有關的珍貴之物外，其作為異國風情表徵的特性，從唐代以來就沒有消失。學者研究指出唐代唐三彩描寫西方來的駱駝商旅上屢次附有鳳首瓶類水器的形象，見深井晉司，〈アナーヒター女神裝飾の銀製把手付水瓶に関する一考察〉，註1；百田篤弘，〈鳳首瓶について—隋唐鳳首瓶の東南アジア的性格を中心に〉，頁81。而一些傳宋的畫作中，一旦涉及描繪異族人的形象，也常加繪鳳首瓶，另外，北宋文獻也曾記載太宗曾送給大食來的商人蒲希密「法錦袍、紫綾纏頭、間塗金銀鳳瓶一對、綾絹二十四匹」。如果鳳瓶作為舶來品的象徵，為何太宗要賞賜給大食商人金銀鳳瓶？由太宗也同時賞波斯人使用的紫綾纏頭看來，這也有可能是君王寵幸貼心的表現。在此回應了金銀鳳瓶與王權或特別的位置有關的聯想，例如《文獻通考》中也記載宋朝抗金名將韓世宗於1130年：「世忠酬答如響，時於所佩金鳳瓶，傳酒縱飲示之」，上述資料見百田篤弘，〈鳳首瓶の研究—宋代代を中心とする東南アジア交易の視點〉，頁36-38。《宋史》，卷490，頁14119-14120；（宋）馬端臨撰，《文獻通考》，卷158，頁547下。

¹¹⁴ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 3-91.

值得一提的是，除了器用服飾的年代，彭慧萍博士對馬匹上的馬臀燙印的文字進行研究，發現其中同時包含契丹文字與女真文字，由其文字的使用年代，推定同時使用兩種文字的時代，應該介於宣和九年（1119）至南宋紹熙二年（1191）間，雖然這樣的推論與我們前述對其他器用服飾年代的分析並不直接衝突，然而，一方面，模寫的問題使得這個年代的斷定正如器用一樣，只能作為年代的上限，另外一方，女真字乃由契丹字加以增減而來，其所辨認圖中唯一的女真字，是否確為女真字獨有，由於目前兩種文字流傳下來的樣本有限，其精確性也值得考慮。¹¹⁵

問題回到，究竟這個畫家主要想像的基礎究竟是遼代還是金代，我們是否可能如之前學者所願，藉由判定畫中描繪的物質時間來斷定畫作的時間？我想答案顯然是否定的。這是一方面遼與金在服飾上本來就有承襲的關係，而學者在對比指認上意見的分歧也說明了遼金之間服裝混雜的情形不是簡單的一兩條觀察足以區別的。尤其，就學者最常用來區別遼金裝束所用的頭巾一條，嚴禁帶頭巾的背面事實上常常也反映了其所欲禁止現象之盛行風潮，因此前述非有職事人禁戴巾之史料的另一個觀察也可能是當時戴巾風尚的普及，因此這並不足以斷定遼金的區別。另外一方面，畫家所繪即使根據一手觀察，其用意可能也只是借用當時所見異族服裝元素來想像文姬故事中的匈奴，並不在描繪特定遼人或金人的場景，也就是說我們並不應該期待畫家需要精確地或說具有一致性地複製異族服飾中所有細節。甚者，徽宗早在政和七年（1117）就開始與金接觸，曾敏行的《獨醒雜誌》因而提及宣和間京師瀰漫一股崇尚異國的風氣都是因為與金通使之故。¹¹⁶因此，至少在北宋末期間，遼與金的服飾對於北宋人來說，都並不陌生，混雜出現於畫中也應該可以理解。關於這部份，我們將在最後一節「消費與禁忌」中再加以詳敘。

簡而言之，我們需要更開放地面對其中細節可能存在的時代與根源的不一致性，而且接受這個不一致性是合理的。事實上，如果過於一致性我們反而要考慮背後可能的解釋：是否可能為非漢畫家所為？或以金人或遼人指涉東漢匈奴的弦

115 彭慧萍，〈馬臀燙印與番馬畫鑑定——以臺北故宮本《胡笳十八拍圖》冊為例的斷代研究〉，頁403-432。

116 引文請見本文「禁忌與消費」一節，見（宋）曾敏行，《獨醒雜誌》，卷5，8下-9上，頁553-554。

外之音？前者就是很多學者在推論番族畫的作者時常用的推論，後者則是前述八〇年代以來以政治目的來談論〈胡笳十八拍〉群作品之生產時的主要論述模式。總而言之，正如此節一開始所論，服飾及用器的時代只能給予我們一個斷代的上限而非下限，因此圖中所透露的與遼代的關係只能說明這幅畫應該是成立於遼與宋往來之後。究竟是什麼時候，我們還是需要透過畫中其他元素的風格比對來得到進一步的了解。

四、「風格」的時間

（一）徽宗朝李唐風格的轉變

就山水風格來說，波士頓本中光禿且起伏和緩的山坡，日本學者板倉聖哲以郭思《林泉高致集》所言：「今齊魯之士。惟摹營丘。關陝之士。惟摹范寬。」¹¹⁷ 認為北宋中就已經發展出以不同的風格表示不同的地域特色之意識，東京國立博物館所藏〈梁楷雪景山水圖〉就是其中一例。板倉更認為這個范寬譜系，是經由李唐介紹到南宋，再傳到夏圭及其他畫家，而波士頓本中饅頭狀的土坡與山頂粗短線條或苔點所構築的矮樹叢正是南宋對北方范寬風格的流行詮釋。¹¹⁸ 我們不知道郭熙這段話是否可以做此解釋，原文應在批評時下畫家「蹈襲」之風，¹¹⁹ 並以「以為大人達士不局於一家者此也」為自勉之，¹²⁰ 而〈早春圖〉（圖66）所代表的畫學新成就，正是實踐上述想法，結合李成與范寬兩家，以自由且戲劇化的筆墨，意氣風發地成立跨越現實地理侷限之理想山水。儘管郭熙意圖自我超越的追求，然而到了南宋，我們還是看到諸多以冊頁、手卷形式為主的山水畫中樹石表現，似乎已經從李成或郭熙所詮釋的李成風格中那種張牙舞爪的枯槁寒林中脫離出來，轉化到以優雅光滑樹幹為主的表現，其中最具代表性的包括馬遠的柳樹與夏圭畫中常見的隨風窸窣的闊葉樹等。

而這重要的轉換點正是曾經服務於徽宗畫院的李唐。這點可以從李唐為徽宗

117 (宋) 郭思，《林泉高致集》，頁7。

118 Itakura Masaaki，前引文。

119 (宋) 郭思，《林泉高致集》，頁7。

120 同上註。

畫院所作之經典之作〈萬壑松風〉中得到證明（圖67）。¹²¹ 一改郭熙〈早春圖〉利用李成蟹爪枝表現飛舞「秀媚」的筆墨，¹²² 及以變幻不定的山體，「顛頂朝揖」、「渾然相應」，表現彼此呼應的「山之美意」，¹²³ 李唐〈萬壑松風〉回到一個較為靜態的表現。不但放棄郭熙較為自由抒情的皴法筆墨，以較短而理性的線條描繪一個如范寬〈谿山行旅圖〉（圖68）般具有堅硬質感及形狀定義清晰的山體。其山頂密林的表現更讓人想起范寬〈谿山行旅圖〉中的表現，這種回到較為樸素且形狀安定的風格，還可以見到前景與中景間雲霧的做法，在這理應最為變幻不定的元素上，畫家將雲霧清晰地以棉花球般固定形狀圈圍住，展現一種高度理性與控制的風格。不管學者如何試圖連接這種專注於物理質面的表現與程朱學派的「窮理致知」理論的關係，¹²⁴ 就視覺經驗來說，畫家重新回到一百多年前的范寬風格本身，與其中青綠的使用及其整體所展現的凝靜感，想必給當時的觀者一種超越時間的幽古之感。

殊不論這樣的風格是否與哲學上的風潮或古意的呈現有關，但是郭熙風格在徽宗朝的失寵似乎是一個事實，這點還可以由文獻中得到說明。最常為學者引用的就是鄧椿《畫繼》中的記載：

先大夫在樞府日，有旨賜第於龍津橋側。先君侍郎作提舉官，乃遣中使監修，比背畫壁，皆院人所作翎毛花竹及家慶圖之類。一日先君就視之，見背工以舊絹山水揩拭几案，取觀，乃郭熙筆也。問其所自，則云不知，又問中使，乃云：「此出內藏庫退材所也。昔神宗好熙筆，一殿專背熙作，上即位後，易以古圖，退入庫中者不止此耳。」先君云：「幸奏知，若只得此退畫足矣。」明日有旨畫賜，且命舉至第中，故第中屋壁，無非郭畫，誠千載之會也。¹²⁵

鄧椿的祖父於政和（1111-1117）官於樞密院，因此在此所提及郭熙畫被擲為揩拭

121 關於郭熙風格在北宋末的瓦解與李唐對南宋回歸范寬風格所扮演的角色，見鈴木敬，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變〉，頁57-74，及頁65-80。

122 (宋) 郭思，前引書，頁13。

123 (宋) 郭思，前引書，頁7。

124 方聞引用文學史的研究討論程朱學派與新的藝術品味的關係，見Wen C. Fong, "Monumental Landscape Painting," 134; Shuen-fu Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 47.

125 (宋) 鄧椿，《畫繼》，卷10，頁76，頁346。

几案的抹布正是發生於徽宗時期。徽宗上臺後，就把深受神宗喜愛而遍佈宮室的郭熙畫作，「退入庫中」，「並易以古圖」。¹²⁶ 在此我們並不知道徽宗的「古圖」是指什麼樣的作品，很可能是《宣和畫譜》中所載各種高古作品，除此之外，由深受徽宗器重的李唐作品判斷，也可能是像李唐作品般，較接近范寬系統或帶有懷古風格的作品。

這個喜愛較為樸質的范寬系統風格的品味在南宋得到進一步的延續與發展。正如板倉所言，似乎早在北宋，范寬風格就往往與雪景連在一起，例如鄧椿的《畫繼》就提到一個叫李元崇的北宋畫家，「師范寬」，「尤工雪景」，¹²⁷ 但是這裡只是提到他本人特別專精范寬風格的雪景，並未意味雪景與范寬間必然的關係。然而，到了南宋，例如厲鶚的《南宋畫院錄》引《西湖志餘》就更明確提到夏圭「雪景學范寬」，¹²⁸ 其中似乎進一步影射即使夏圭有不同的風格，但涉及畫雪景，則非范寬風格不可。雖然現在並沒有范寬的雪景圖留下，但是由板倉所引波士頓所藏南宋冊頁〈雪山蕭寺〉（圖69）與梁楷的〈雪景山水圖〉（圖70），及天津博物館藏舊題范寬但可能為南宋作品的〈雪景寒林圖〉（圖71）看來，三者都以寬厚膨脹的山體、山頂密林、與輪廓線清晰厚重、造型如開花的闊葉樹來指涉其范寬根源，這個觀察似乎是可以成立的。

另外，藏波士頓舊題范寬的〈雪山樓閣〉（圖72），也可以放到這個譜系中，但由其較為李郭風格的樹木與較少雲霧氣氛的描寫，時間上因而可能比上面三幅雪圖略早，為十一世紀下半的作品。這個觀察可以再加上與雪景無關的原題范寬的〈臨流獨坐〉（圖73）及舊題范寬〈秋林瀑布〉（圖74）兩幅作品，¹²⁹ 兩者雖然都原題范寬，但前者由其對山間若隱若現的屋舍樹林細膩暈染的處理，讓人想起應為徽宗畫院作品的傳徽宗〈谿山秋色〉（圖75），學者多認為應為十二世紀上半的作品。而後者其山石表面堅硬的處理，接近蕭照，而遠山又有承續李唐〈萬壑松風〉所發展出南宋馬夏極為流行的遠山，應為南宋早期的作品。這群作品的出

126 鈴木敬引用《林泉高致集》中政和七年許光凝後序中「禁中殿閣畫是卿（郭思）父畫」一句，認為郭熙畫被退入庫材應在宣和年間。見鈴木敬，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變下〉，註23，頁80。

127（宋）鄧椿，《畫繼》，卷5，10，頁310。

128（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，卷6，1，頁1723。

129 朴載碩，〈傳范寬《臨流獨坐圖》之研究〉，頁36-61。

現似乎展現了范寬風格在北宋末與南宋的重新流行與轉換，而這個關鍵正如前述很可能是李唐所代表的徽宗朝的新品味。

簡單的說，這些李唐以降范寬系統作品對范寬風格的理解與原來范寬最明顯的差異在於，原來〈谿山行旅〉中的山頂茂林，在這些畫中已經簡化為山頂的苔點群，另外，在描繪山體肌理的皴法上，也可以見到原來以小短線垂直皴擦的所謂雨點皴，經過李唐的洗禮，〈臨流獨坐〉與〈秋林飛瀑〉已經摻雜著斜向的斧劈側峰筆法，而波士頓冊頁與梁楷作品則轉換以稍長且疏鬆的線條。以這個脈絡來看波士頓本的〈文姬歸漢〉，其土坡鬆落的線條、圓漲的土坡造型、與坡頂上苔點的做法，的確較為接近南宋對范寬風格的轉譯，例如，梁楷的〈雪景山水圖〉與波士頓的〈雪山蕭寺〉等，而這個觀察的結果也與學者們對這幅作品的斷代一致。

值得特別說明的是，在此我們並非意圖指陳范寬在徽宗朝的獨尊，而應該說徽宗在發展一個畫院的新風格時，由現存的十二世紀上半與南宋的畫作看來，范寬系統的風格似乎扮演了一個取代原來流行的李郭風格的重要角色。有趣的是，雖說如此，徽宗在其《宣和畫譜》的〈山水敘論〉中卻說：

……山水得名者類，非畫家者流，都出於縉紳士大夫…本朝李成一出，雖師法荆浩，而擅出藍之譽，數子之法，遂亦掃地無餘，如范寬、郭熙、王詵之流，固已各自名家，而皆得其一體，不足已窺其奧也……。¹³⁰

不管鄧椿提到徽宗朝時郭熙的作品如何被棄之如敝屣，或李唐的〈萬壑松風〉中如何追隨范寬傳統，在這〈山水敘論〉的正式論說中，徽宗還是以「以人品論畫品」的文人修辭學來討論山水畫，而把郭熙與范寬同視為只是一方名家，其非士大夫的身分，使其無法窺看山水之堂奧。這裡當然有中國正式言說常有的儒家式堂堂論述，但是徽宗的確認爲拘於一體非其追求的典範。這從李唐〈萬壑松風〉與〈臨流獨坐〉對范寬的風格的轉譯，也可略窺一二。

這兩幅畫除了上述堅硬的質感描繪、山頂茂林與枝柯展開的闊葉樹讓我們想起范寬的〈谿山行旅圖〉外，他們與〈谿山行旅圖〉最大的不同還在於對於煙霧裊繞的某種詩意抒情氣氛的描寫，例如，〈萬壑松風〉中景的雲霧與遠景如剪影

130 (宋) 宣和間官修，〈山水敘論〉，《宣和畫譜》卷10，1，頁473。

般的遠山，與〈臨流獨坐圖〉中景隱隱露出層次豐富的樹梢尖端的描繪。這種對「氣氛」的重視，或說強調以漸層的墨色來呈現某種充滿空氣的空間感，應該是來自其所鄙棄的李郭傳統，例如〈早春圖〉中景山林漸隱於雲霧間的描繪。只是原來〈早春圖〉那種過分激昂的氣質在此已經被馴化了。因此我們可以說北宋末到南宋所發展的這群作品基本上是以范寬系統的造型加上李郭系統的氣氛為其主體。

簡單地說，雖然范寬風格不是徽宗朝贊助的唯一風格，但是徽宗朝的確是李郭外顯風格於南宋消失的關鍵期，例如徽宗〈谿山秋色〉中，雖然樹叢中雖然還摻雜有少數的李郭蟹爪枝，但重點還是在那一個個狀如饅頭般圓整造型的山峰與漸隱於山腳的樹頂寺廟的氣氛描寫，而這部分正是上述郭熙〈早春圖〉中景的發揚，也就是說，外露的李郭風格在此已漸漸緩和並轉換為內斂的氣氛追求。

總之，我們並不是說徽宗以降范寬系統風格躍為主流，但是即使在很多不同風格的並存的情況下，從大的趨勢看來，的確在徽宗朝以後，李郭風格逐漸轉換為隱性的「氣氛」存在，其強調戲劇性的姿態及表面結瘤崎嶇的寒林漸漸失去舞臺，逐漸受到重視的似乎是范寬系統風格中較安靜樸直的造型及可能與其有關所發展出來的更為更儉約優雅的馬夏風格。例如，可能代表馬遠早期風格的波士頓藏馬遠〈柳岸遠山〉冊頁（圖76），其左邊遠山寬厚膨脹的山體，與梁楷的〈雪景山水圖〉類似，可以說明了南宋馬夏風格與范寬傳統的關係與詮釋。¹³¹

（二）風格中的訂年

從這個脈絡來看故宮無款本〈文姬歸漢〉是很有意義的。這件作品通常被視為南宋的作品，其原因除了前述過分單純地以政治詮釋來理解文姬歸漢的圖像製作外，這幅作品的確也包含了一些類似南宋的流行元素，例如，細緻暈染的天空與左傾右倚的樹幹，似乎製造出某種戲劇性的氣氛，讓人想起梁楷的〈出山釋迦圖軸〉（圖77），而利用車馬半隱於山石之後來敘述空間似為南宋十分流行的圖式，可見於，例如，傳李唐的〈晉文公復國圖〉（圖78）等。然而，帶有南宋流行的因子是否就足以說明其為南宋的作品？這些元素是否可能也存在於南宋之

¹³¹ 關於范寬風格在北宋與南宋的拓展還可參考Caron Smith, *The Fan K'uan Tradition in Chinese Landscape Painting*.

前，只是到了南宋更臻成熟，例如，利用半現身於山石之後的行伍來表現空間，早見於敦煌唐代的壁畫（圖79），¹³²而對畫面氣氛的整體細緻烘染也在徽宗朝的〈谿山秋色〉中就已有發揮，因此這些觀察似乎無法作為南宋斷代的依據。

尤其，值得注意的是，本圖與波士頓群一樣，是以土坡圈圍出故事發生的所在，但是比起波士頓群種作品中和緩低矮的土坡描繪，這裡的土坡顯得異常高聳，而且意欲扭曲變化。尤其中間土坡右緣向右突出的造型，及內部透過摺線皺紋製造一個近似壓平的石「面」的做法，讓我們想起〈早春圖〉前景的石塊。這和波士頓群及多數歸為宋代番族圖題材的作品，例如傳為胡瓌的〈出獵圖〉與〈回獵圖〉等，在背景的處理上，都有很大的不同。而波士頓群所代表的這種對北方荒漠的描寫方式似乎是至少南宋以降非常流行的格式，到了故宮所藏的元代〈元世祖出獵圖〉，可以看到其不但遵循此一以沙丘描繪呈現塞外的傳統，而且將平緩的沙丘進一步格式化為一條條平行線條的重複。據此，以本〈文姬歸漢圖〉較無此格套的線索看來，其成立當在元代、甚至南宋之前。沒有了郭熙〈早春圖〉圖中變化快速劇烈的筆墨運用及過分誇張的造型，圖中這些意圖的變化與動作顯得極端地壓抑。因此如果這幅作品與李郭風格有任何關係，我想也是一個已經被馴化的李郭風格了。這種被馴化的李郭表現或說外部李郭風格的依稀殘存也讓我們傾向將這幅作品的訂年由原來多數學者意見的南宋提早到北宋末，也就是徽宗朝的時間。

同樣的推理可以來檢視其樹木的製作。就如活動於徽宗朝韓拙的說法就說：「畫李成之格，豈用雜於范寬，正如字法顧柳不可以同體，篆隸不可以同攻」，似乎認為觀畫要觀其家法或淵源是當時普遍存在的意識。以此觀之，乍見本圖的樹木，的確讓人非常困惑，而有無法辨認其家法之感。其右邊樹叢枝幹彎腰盤屈，枯枝末端捲曲似呈蟹爪狀，徐文琴因而指認其為李郭風格，並認為其代表了李郭在南宋中、後期畫院流行的罕見例子。然而，仔細看，不但此蟹爪顯得非常疏落而短小，失去了李郭風格原有複雜纏繞的效果，其樹幹更是光滑平順極少節瘤，不類李郭系統以老松為主的描繪，反而較類似南宋夏圭系統的做法，因此我們如果要說這與李郭風格有關，也是一個去勢陰柔化的李郭了。

¹³² 見唐敦煌壁畫103窟之〈化城喻品變相〉，圖版出自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集繪畫篇15》，圖版65，頁62。

進一步可以看到中間兩棵相互交叉向兩旁開張如扇狀的樹，這部份的描繪，不但李郭的成份更少或說沒有。事實上，其造型是較為接近范寬系統及其南宋的演繹——夏圭風格。然而是否可能真的如徐文琴所示，此為李郭風格在南宋的罕例？¹³³ 經比對，可以看到其樹幹表面細緻的皴擦，似乎意欲表現樹幹表面質地與其立體圓渾之感，這種對質面與光影的專注，是與南宋較為概念抽象的描寫有很大的出入，讓我們想起與徽宗朝的作品，例如，〈聽琴圖〉（圖80）。因此，這個摻雜著馴化的李郭風格與預示著夏圭樹種風格誕生的無款〈文姬歸漢圖〉，其樹木風格所揭示的合理製作時間也應該是南北宋之交的徽宗朝。

最後就人物的造型而言，波士頓系統的〈胡笳十八拍〉，其修長的人物造型及以直線描繪衣紋的做法，正如板倉聖哲所言，非常接近傳趙伯駒的〈漢宮圖〉、李崧的〈錢塘觀潮圖〉，與馬遠的〈華燈侍宴〉等圖，為南宋畫院極為典型的風格。但是，本無款圖的人物不但較為豐厚且有實體感，其穩定、精確、乾淨的輪廓線條、完美橢圓飽滿的臉型、與衣褶線旁精緻敷染的陰影，都讓我們想起徽宗朝製作的例如〈聽琴圖〉、〈摹張萱虢國夫人游春圖〉（圖81）等作品。

就衣褶的做法來說，這裡的衣褶不但比起南宋例如馬遠等流行以尖利爽落的折線表現概念式的衣褶來說，更為繁複，也較為不格式化；甚至比起南宋早期李唐的〈采薇圖〉（圖82）中雖然照顧到身體的結構與量感，但衣褶的描繪上仍特意強調有些誇張的折線做法，也顯得較為含蓄。因此，如果我們相信風格的發展有某種集體的趨勢，那麼上述三者的排比，似乎也說明本無款圖要比李唐〈采薇圖〉要早。尤其，圖中漢官綿延圓轉近似顧愷之風格與侍衛們稍稍有角度衣紋風格的並置，也讓人想到徽宗畫院所作的〈摹張萱虢國夫人游春圖〉中騎馬人物中綿延的線條與另一位人物較為有角度衣折描線的並存。

最後，值得注意的是本圖對各式各樣物質質感描繪的興趣，畫家不但花了很多力氣著墨於不同衣服布料的花紋，或織金、或印花、或獸毛、或毛氈，也非常細膩的描繪匈奴王所用的金銀器鳳首瓶、侍從們手上拿的端盤、盒子等用器。這種對衣紋細緻的描繪讓人想起徽宗畫院的〈摹張萱搗練圖卷〉（圖83）中對宮女所穿著各式各樣衣服圖案的描繪。這種在衣紋圖案上展現畫家不厭其煩的工匠技

133 徐文琴，前引文，頁137。

巧雖然在南宋劉松年的作品也屢見不鮮，例如其著名的紀年1207年三幅〈羅漢圖〉（圖84）軸，但是相較之下，南宋作品衣紋顯得清晰、外顯而明確，而〈摹張萱搗練圖卷〉與本無款圖的衣紋都顯得較為隱晦、含蓄與融合於人物整體服裝的描寫之中。也就是說，觀者不會一眼就注意到衣紋的圖案，而是先有一個整體之感，再細看才發現有如此多不可思議的驚奇細節，這種要求觀者有層次地一層層看進去的觀看經驗也讓人回響起徽宗朝特色的作品，例如前述徽宗的〈谿山秋色〉，一眼望去只見一顆顆稚拙如饅頭的圓狀山頂，只有仔細靜心觀察才會發現山腳下的樹叢佛塔屋舍有如此多細節與空間層次感。

雖說風格的分析顯示此圖似乎與北宋末年的繪畫發展傾向相符，而這個北宋末年的推斷也與前述我們根據畫中物品所訂的上限不相衝突，但是我們必須承認這樣的訂年主要還是根據一個脈絡式的了解。而單一的脈絡，事實上並不足以決定作品在歷史時空中的精確座標，但是透過多重脈絡的交會，作品在歷史座標上位置的顯現則是可以期待的。就這點來說，還有一個脈絡是我們必須建立的，那就是這幅作品對文姬故事的特別詮釋可能的時間落點，這部分的釐清，也有助於我們了解一開始本文所提到的問題，那就是為何這是一個沒有哭泣的離別？

五、文本的時間

相傳素有文采的文姬在回到漢地後，曾經將她的經歷寫成三首作品，包括分別為五言體及楚辭體的兩首〈悲憤詩〉，及另外一首名為〈胡笳十八拍〉的楚辭體作品。十一世紀以來，關於這三首詩是否為文姬所作就有諸多討論，¹³⁴ 即使現代學者至今也有不少辯論。¹³⁵ 究竟這三首詩的來源為何？兩首悲憤詩的完整版

134 第一個挑戰兩首〈悲憤詩〉之真實性的人就是北宋著名文人蘇軾（1037-1101），見蘇軾，〈題蔡琰傳〉，《東坡題跋》，卷2，頁184；蘇軾，〈答劉沔都曹書〉，《蘇東坡全集》，卷26，頁82；第一個挑戰蔡琰〈胡笳十八拍〉之真實性的則為另外一個北宋文人朱長文（1039-1098），見（宋）朱長文，《琴史》，卷3，12上一下，頁30。

135 關於學者對這三首詩的不同意見，可見於Hans H. Frankel的文章。大致來說，可分為幾派說法，例如，日本學者岡村貞雄就認為這三首都是蔡琰所作，而勞榦則認為全為偽託之作，其他學者則多少同意其中一兩首應出自蔡琰之手。近代關於這三首詩的最重要論爭則是發生在一九五〇年代末，時郭沫沫利用〈胡笳十八拍〉創作了一個五幕的歷史劇〈蔡文姬〉，因此發表了一系列文章意圖證明這首詩的歷史真實性，從而與學者們產生一系列辯論，最後所有文章收錄在《胡笳十八拍討論集》中。見Hans H. Frankel, "Cai Yan and the Poems Attributed to Her," 133-156；岡村貞雄，〈蔡琰作品真偽〉，頁20-35；勞榦，〈蔡琰悲憤詩出於偽託考〉，頁1-2；文學遺產編輯部編，《胡笳十八拍討論集》。

本最早出現於五世紀范曄《後漢書》中關於文姬傳記的部分，被視為文姬的作品。¹³⁶而部分的楚辭體〈悲憤詩〉也被引述在〈蔡琰別傳〉中。¹³⁷我們並不知道〈蔡琰別傳〉的作者或時代，但學者認為這很可能是范曄寫作〈文姬傳〉的材料來源之一。¹³⁸而完整的楚辭體〈胡笳十八拍〉則一直要到十一世紀的《樂府詩集》中才出現。雖說如此，早在Frankel的文章中就指出太宗淳化三年（992）開始編纂的《淳化閣帖》中就出現一件名為蔡琰書的作品，所寫的正是楚辭體〈胡笳十八拍〉中開頭的兩句，而黃庭堅（1045-1105）也曾題跋認為其為蔡琰的作品，可見這首詩至少在十世紀末就開始流傳，而北宋宮廷與黃庭堅具相信這首詩與蔡琰的關係。

總合諸家的看法，Frankel的推論可能是比較中肯的。他從詩的形式、方言及押韻的異同、及文姬詩中與其他文學的引用關係等方面來分析，認為這三首詩應該是出於三個不同作者之手，為擬人的閨怨詩類型的作品。兩首〈悲憤詩〉成詩最早，應該與蔡琰所處的時代相差不遠，而〈胡笳十八拍〉則可能是唐代七、八世紀左右的作品。¹³⁹而且形式上很接近唐代流行的邊塞詩的形式。¹⁴⁰

唐代的確對文姬的故事十分著迷，尤其文姬據稱頗懂音律，且是彈琴高手，不知是否以此之故，唐代也有不少琴家以演奏與蔡琰有關的音樂著名，最有名的例子之一就是活動於八世紀初著名琴師董庭蘭，他不但以演奏《胡笳曲》聞名，¹⁴¹著名的詩人李頎還曾在詩中描述董的演奏。¹⁴²有趣的是，現在流傳最廣

136（南朝宋）范曄，《後漢書》，第84卷，2800-2803，頁725-726。

137〈蔡琰別傳〉，收於（宋）歐陽詢，〈樂器部四笳〉，《藝文類聚》，卷44，頁795；《太平御覽》，卷432，頁1993。

138 Hans H. Frankel, *ibid*, footnote 21.

139 Hans H. Frankel, *ibid*.

140 Hans H. Frankel, *ibid*, 151.

141 郭茂倩的《樂府詩集》中所收蔡琰〈胡笳十八拍〉中有前序，提到董的《胡笳曲》是改編自胡人為哀悼文姬離開而作以胡笳吹奏的音樂，這種說法與大部分記載中以為《胡笳曲》為文姬為了感慨自身遭遇而作，有不同。見（宋）郭茂倩，《樂府詩集》，卷59，頁525。又見蕭滌非，〈〈胡笳十八拍〉是董庭蘭所作的嗎？〉，頁65-66。

142 李頎，〈聽董大彈胡笳聲兼寄語弄房給事〉：「蔡女昔造胡笳聲，一彈一十有八拍胡人落淚沾邊草，漢使斷腸對歸客。古戍蒼蒼烽火寒，大荒沈沈飛雪白。先拂商絃後角羽，四郊秋葉驚撼撼。董夫子，通神明，深山竊聽來妖精。言遲更速皆應手，將往復旋如有情。空山百鳥散還合，萬里浮雲陰且晴。嘶酸雛雁失群夜，斷絕胡兒戀母聲。川為靜其波，鳥亦罷其鳴。烏珠部落家鄉遠，邈娑沙塵哀怨生。幽音變調忽飄灑，長風吹林雨墮瓦；迸泉颯颯飛木末，野鹿呦呦走堂下。長安城連東掖垣，鳳凰池對青瑣門，高才脫略名與利，日夕望君抱琴至。」見（宋）姚鉉，《唐文粹》，卷12，34上下，頁466。

的〈胡笳十八拍〉，同時也是上述波士頓、大都會等冊頁或手卷版本〈胡笳十八拍〉圖像之根據的，事實上也是名為劉商的唐代詩人的作品，¹⁴³而非為上述傳稱為蔡琰所作的〈胡笳十八拍〉。¹⁴⁴劉商的〈胡笳十八拍〉雖然在用字與內容上與上述蔡琰的〈胡笳十八拍〉有些不同，兩者應該關係密切。但是究竟何者為先，至今沒有定論。¹⁴⁵

不管這兩首〈胡笳十八拍〉與文姬的關係如何？是不是有一個比較早的文姬作品為依據？或是更根本的問題，文姬本人是否真的有創作〈悲憤詩〉或〈胡笳十八拍〉等作品？我想都不是這篇文章可以解決的問題。我們比較關心的是，為何劉商本的〈胡笳十八拍〉會成為南宋以降〈胡笳十八拍〉圖像製作的主要依據？而非傳稱為蔡琰所作的〈胡笳十八拍〉？Dore J. Levy的文章提供了一個有趣的觀察。¹⁴⁶他比較了前述三首傳為文姬作品的〈悲憤詩〉及〈胡笳十八拍〉與劉商詩的不同，提出相對於前述三首傳為蔡琰的作品中所洋溢的「令人肝膽俱裂的抗議呼聲」，並將蔡琰「置身於那場橫掃全國的災難中」，¹⁴⁷劉商的詩則將蔡琰的聲音「淡化為一種哀怨，並將她置身於一個充滿異國風光與情調的景致和風塵僕僕的旅途之中」。¹⁴⁸

最明顯的例子表現在兩者對於文姬歸來後結尾的處理。第一首〈悲憤詩〉寫的是：「何時復交會，念我出腹子。胸臆為摧敗，既至家人盡」，¹⁴⁹強調的是懷念異地兒子與人事盡非的滄桑感。即使談到新的婚姻，也是「雖生何聊賴，託命於新人。竭心自昂厲，流離成卑賤」，¹⁵⁰似乎不管她如何努力，有兩個前夫的歷史，可能使得她的婚姻異常困難。怪不得回到了家鄉，她還是「懷憂終年歲」。¹⁵¹

143 劉商為大曆年間（766-780）進士，目前可見其〈胡笳十八拍〉的來源有三個，一個是十一世紀末編輯的《樂府詩集》，另外敦煌唐卷也發現兩個版本。見（宋）郭茂倩，《樂府詩集》，卷59，頁528-531，及小島祐馬，〈敦煌出現の胡笳十八拍〉，頁69-75；王勳成，〈從敦煌唐卷看劉商〈胡笳十八拍〉的寫作年代〉，頁61-63。

144 島田修二郎提到Freer美術館所藏的〈文姬歸漢圖〉手卷，大概是非常少數可能以傳蔡琰楚辭體〈胡笳十八拍〉為依據的作品。見島田修二郎，前引文，頁202-220。

145 Hans H. Frankel, *ibid.*, 152-153.

146 李德瑞（Dore J. Levy），吳伏生譯，〈蔡琰藝術原型在詩畫中的轉換〉，頁109-124。

147 李德瑞（Dore J. Levy），前引文，頁112。

148 李德瑞（Dore J. Levy），前引文，頁113。

149（南朝宋）范曄，《後漢書》，第84卷，2802，頁725。

150 同上註。

151 同上註。

第二首楚辭體的〈悲憤詩〉也是同樣以思念異地的親兒及感嘆命運捉弄作結：「還顧之兮破人情，心怛絕兮死復生」。¹⁵² 同樣凌駕於歸鄉喜悅的絕望感也瀰漫在稍晚可能同樣為唐代作品的傳蔡琰版〈胡笳十八拍〉中，詩中文姬對天喊出天地雖大卻無容身之所的怨氣：「苦我怨氣兮浩於長空，六合雖廣兮受之應不容」。¹⁵³ 這些表現與劉商「第十八拍」中所描述的情景，彷彿天壤之別，劉商是這樣的寫的：

歸來故鄉見親族，田園半蕪春草綠。
 明燭重燃煨燼灰，寒泉更洗沈泥玉。
 載持巾櫛禮儀好，一弄絲桐生死足。
 出入關山十二年，哀情盡在胡笳曲。¹⁵⁴

文姬十二年的流離與骨肉分離之痛，劉商僅輕輕描淡寫的以「哀情盡在胡笳曲」一句帶過，他費心經營的是文姬回到家中的大團圓之感，就像春天再度來臨，往日時光倒流依舊。這樣的描述充分複製到了南宋以降以波士頓本為中心的〈胡笳十八拍〉圖像上。以大都會本為例，比較第一開與第十八開，可以看到除了士兵的穿著不同外，所有建築物的呈現角度與細節都完全一樣，恍惚間很可能讓人錯以為是同一開作品。這是一個彷彿〈清明上河圖〉中所描繪的富庶開封，人們熙熙攘攘地往來，或吃喝或交談，此時時空靜止，悲慟不再，只有團圓的喜悅將一切又推回到平和繁榮的過去。如此正面詮釋文姬的故事，正如Levy所言，果然很適合用來指涉韋后的歷劫歸來，也符合高宗中興的正面政治宣傳意味。這也回應了衣若芬所言，「南宋的文姬歸漢圖的政治意味，是通過蔡琰為符碼的局部取樣，作者無須全面理解蔡琰的一生，而只側重她能夠被認可的一部分。」¹⁵⁵ Levy也因此認為，從高宗時候起，「詩畫中文姬故事的大團圓結局便以絕對優勢被永久的固定下來。」¹⁵⁶

如果說波士頓本為中心的〈胡笳十八拍〉選擇了劉商的詮釋，反應了南宋新的心理與政治需要，那麼我們應該如何來看待故宮無款本〈文姬歸漢〉？故宮無

152 (南朝宋) 范曄，《後漢書》，第84卷，2803，頁726，

153 (宋) 郭茂倩，《樂府詩集》，卷59，15上，頁528。

154 (宋) 郭茂倩，《樂府詩集》，卷59，19下-20上，頁530-531。

155 衣若芬，頁14。

156 李德瑞 (Dore J. Levy)，頁117。

款本的不同詮釋是否有可能是源自另一個文本傳統，例如Levy所提及的傳蔡琰〈胡笳十八拍〉？波士頓群對辭別此景情緒激動的詮釋，應該是直接發揮自劉商文第十三拍文中「淚痕滿面對殘陽，終日依依向南北」兩句。傳蔡琰的〈胡笳十八拍〉中同樣是辭別的第十三拍中對激動心情的描寫事實上也不遑多讓，恐更有甚之。文姬不但對自己拋棄稚子深感愧疚，臨別之際頻頻「撫抱胡兒兮泣下霑衣」，更在結尾時直接談到自己此時的痛苦是「肝腸攪刺兮人莫知」。這樣的肝膽俱裂的強烈情緒顯然與傳陳居中本中充滿尊嚴而沒有哭泣的別離有很大的出入。這樣的結論除了一方面再次肯定近年來關注圖文關係研究學者不約而同的觀察，那就是圖樣雖然可能來自文字的啓發，但是往往有自己獨立生長的脈絡與傳統外。然而，另一方面，如此的結論卻又將我們丟回原來的困境？那就是傳陳居中本特別詮釋的脈絡與可能的來源究竟為何？

值得注意的是，傳蔡琰〈胡笳十八拍〉與劉商版的同名作品中所陳述的文姬悲劇重點都在文姬與二子的分離，而這也是歷來文姬故事評論者所反覆討論的焦點。然而在本圖中，文姬與兩名幼子的關係卻似乎非畫家主要的關心，相較之下，畫家將文姬與匈奴王置於畫面正中，並利用前述可能具有西亞粟特傳統的構圖形式，強調出匈奴王與文姬間的互動。這和波士頓群「離別」一景中，文姬與匈奴王為僕俾所隔開，重點在於文姬與幼子間不捨的拉扯，是相當不同的表現。更甚者，本無款圖中匈奴王採坐北面南置於畫面稍左的位置，雖然不若徽宗〈聽琴圖〉般，將可能為徽宗的聽琴者置於畫面的正中，以強烈的對稱原則構築一個面南的帝王方位，¹⁵⁷但是比較起南宋版本中掩面大哭的表現，畫家還是給予此匈奴王一個頗為正面而尊貴的形象，而這樣的形象似乎難想像發生在與北方關係最緊張而對峙的南宋初期。這種較為正面而平等的描繪他者的方式，讓人想起北宋中後期對文姬故事或整個胡漢關係較為多元而開放的討論。

陶晉生的研究早已指出北宋對遼的關係，尤其在澶淵盟約之後，並非一如我們所想像般地輕率地以夷狄待之，而是相當對等而友好的，而這個情形一直維持到北宋末徽宗意圖聯金滅遼才有所改變。兩國間不但君主互約為兄弟，並以此建立兩族間的親屬關係，並沒有任何一方較為優勢的含意。北宋並在正式文書上去

157 關於畫中的帝王方位，請參考王正華對徽宗〈聽琴圖〉的分析，見王正華，〈〈聽琴圖〉的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，頁77-122。

除所有帶有歧視性的字眼，例如「戎」、「虜」等，而改以中性的南北朝互稱，並且兩者間的貿易也非傳統的「朝貢貿易」，而是平等的「權場交易」。¹⁵⁸ 雖然上述官方的態度並不代表整個北宋文人的立場，很多文人還是根深蒂固地以傳統中國優越地位而自尊，但是此時的文人官員由於兩國使節的頻繁往來，¹⁵⁹ 不但對於遼有更多的認識，也出現了另一批文人，基於實事求是的原則，而對作為異族的遼有更為理性與平實的意見。¹⁶⁰ 陶晉生的研究也指出這兩種看似保守與開放的不同態度，並非互不相容，同一個人可能因為不同場合與機緣而有不同言論。¹⁶¹ 無論如何，北宋對「胡」問題的關注及其出現了相對而言較為開放理性的態度，此應是無庸置疑的。

在這股討論胡漢關係的風氣中，文姬與昭君成了最受文人歡迎的發想題材。不但諸多文人對傳蔡琰所做前述三首詩的真偽有諸多精闢的看法，並對文姬重新進行歷史評價。¹⁶² 王安石更仿唐代劉商體例寫作〈胡笳十八拍〉集句歌曲十八首。¹⁶³ 有趣的是，王安石的體例與內容雖與劉商有密切的關係，但是相對於劉商大團圓的結局，王安石的作品中不斷地重複思念兩子的痛苦情緒，即使在「第十八拍」描述終於歸鄉之景，王詩中的文姬還是唸唸不忘「我與兒兮各一方，憔悴看成兩鬢霜」，因此回應的應該還是傳蔡琰所做〈胡笳十八拍〉的傳統。

雖然這樣的結論對於我們試圖以文本時間的角度放置故宮無款〈文姬歸漢〉

158 陶晉生，〈宋遼間的平等外交關係：澶淵盟約的締結及其影響〉，頁15-42。

159 據傅樂煥的統計，澶淵盟約（1004）到燕雲之役（1122）間，至少有800以上的宋官員出使遼國，陶晉生也指出，當時人們似乎對於出使遼國頗有興趣，並常將經歷寫成詩作，供親友傳頌。很多有名望的文人政治家，例如韓琦、富弼、歐陽修、孔道輔、蘇軾、蘇轍、王安石等都或曾出使或為館伴、送伴或接伴使等，見傅樂煥，〈宋人使遼語錄行程考〉，附表；陶晉生，〈從宋詩看宋遼關係〉，頁181-202。

160 陶晉生，〈北宋朝野人士對於契丹的看法〉，頁97-130；Tao Jing-shen, "Barbarians or Northerners: Northern Sung Images of the Khitans," 66-86.

161 陶晉生特別指出例如蘇轍出使遼廷後曾經向朝廷提出非常透徹的一手觀察，但另一方面還是指稱對方為「北狄」、「禽獸」。見陶晉生，〈北宋朝野人士對於契丹的看法〉，頁129。

162 一般來說唐代之後對文姬的評價可略分為兩者，一者為道德上的批判，例如前述唐代劉知幾，以為文姬失德失節，不足為女子表範，另一者則為較為同情的角度，例如蘇軾、晁補之、朱長文等北宋文人，則對文姬的處境與才氣抱持較為理解的角度。見Irene S. Leung, "Song Dynasty Commentaries on Cai Yan," 89-97.

163 王安石之後，則有南宋初的將軍李綱接續王安石作品寫作〈胡笳十八拍〉集句，其中的序清楚地比賦靖康之難為文姬故事，學者因此更加確定波士頓本群作品與南宋政治意圖的關係，李綱作品見，李綱，〈梁谿先生全集〉，卷21，3上-7下。以此加強波士頓群作品與南宋政治的關係者，見Itakura Masaaki, *ibid.*, 35.

並似乎沒有太大的幫助，但是王安石另一首與此相關且曾經引起很大爭論的〈明妃曲〉卻點出了北宋中期很具特色的文化氣氛，¹⁶⁴而這可能對我們理解本無款〈文姬歸漢〉的表現很有幫助。正如內山精也所言，文姬與明妃（王昭君）雖然時代有別，經歷有異，但是同樣嫁與匈奴的經驗，不但歷來文學作品中常常以兩者互相比較，例如王安石的〈胡笳十八拍〉中就比較了文姬與明妃的遭遇，而圖像製作上事實上兩者也常有混淆的現象。王安石的〈明妃曲〉，據內山考證，應該是作於嘉祐五年（1060）年王安石任伴送使隨遼使歸遼之時。其中引起爭議的部分就是「漢恩自淺胡自深，人身樂在相知心」兩句。這兩句話在北宋中期的開放氣氛中，還得到不少應和，但到了南宋之時，卻成了衆矢之的，最能表現南宋嚴厲批評背後理由的應該就是范沖對高宗所說的這一席話：

臣嘗於言語文字之間、得安石之心。然不敢與人言。且如詩人多作「明妃曲」以失身胡虜為無窮之恨、讀之者至於悲愴感傷。安石為「明妃曲」、則曰、「漢恩自淺胡自深，人生樂在相知心」。然則劉豫不是罪過、漢恩淺而虜恩深也。今之背君父之恩、投拜而為盜賊者、皆合於安石之意。此所謂壞天下人心術。孟子曰、「無父無君、是禽獸也」。以胡虜有恩、而遂忘君父、非禽獸而何。¹⁶⁵

王安石大膽地並置漢王與胡主，認為對昭君而言，漢恩淺而胡恩深，而人生的幸福不在胡漢之分，而在相知之心。這種泯滅漢民族與異民族的差異，在當時也是非常前衛的言論，並非毫無爭議。這一方面可能與王安石及此時江西詩派喜歡求新立異之風有很大的關係，¹⁶⁶另一方面，內山精也特別指出北宋中期以降的確存在著一股對於這種新奇言論較為寬容的環境。¹⁶⁷而這種開放的言論，在南遷之後，得到全面嚴厲的批判。就像范沖的擔憂，如果拋棄名教，純粹以功利的角度出發，那麼像劉豫叛宋依金，成為金的傀儡齊國皇帝，造成北宋的滅亡，也無須受到譴責，因為胡恩重而漢恩輕之然故。由這個角度看來，面對故宮無款圖中對遼裝的匈奴王正面的王者形象之描繪，我們似乎很難被說服這樣的圖樣可能出現

164 關於王安石詩所顯示北宋中期的文化氣氛，見內山精也，〈王安石「明妃曲」考——北宋中期の士大夫の意識形態をめぐって〉，5（1993）與6（1996），頁151-191，103-211。很感謝板倉聖哲教授提醒我注意此文。

165（宋）王安石，《王荊公詩注》，卷6，3-4，頁46-47。

166 而的確王詩此種言前人所未言的創舉，也得到北宋末江西詩派領袖呂本中的呼應，他的〈明妃詩〉中也有「人生在相合，不論胡與秦」兩句。見呂本中，《東萊詩集》，卷2，7上，頁33。

167 內山精也，前引文。

在學者們所推論的高宗朝意圖中興之際。然而，這是否有可能出現在北宋中期以降、靖康之變之前較為開放的文化氣氛？¹⁶⁸

這樣的文化氣氛有部分的確要歸功於上述頻繁的宋遼使節往來。澶淵盟約以後以平等為基調的官方態度與根深蒂固傳統中國獨尊的意識形態的交纏，就如陶晉生的研究所示，讓北宋中後期的對外族的論述呈現一個前所未有的豐富樣貌。例如，陶晉生所舉余靖在1044年出使遼國在遼廷中所寫作的〈胡語詩〉：¹⁶⁹

夜宣設宴（厚盛也）臣拜洗（受賜），
兩朝厥荷（通好）情感勤（厚重）。
微臣雅魯（拜舞）祝若統（福祐），
聖壽鐵擺（崇高）俱可忒（無極）。¹⁷⁰

及王拱辰在遼國某一宴會上所作之詩，有如下兩句：

兩朝信使休辭醉，
皆得君王帶笑看。¹⁷¹

兩者都以中國傳統稱頌帝王的方式對待遼主，一如「萬壽崇高俱無極」一句所示。怪不得這兩首詩都受到宋朝言官的批評，兩人也因此受到懲處。這種在言語上以相等的位置看待異族君王的方式恐怕是傳統中國中心的世界觀很難接受的，而這的確曾經出現在北宋中期至靖康之難之前的這段時間。

由此回望故宮無款〈文姬歸漢〉一圖，圖中匈奴王置於畫面稍微偏左的位置，畫家雖然以宋使覲見遼主的情形來想見東漢之景，使漢使行「俛伏跪」禮，但是漢使腰桿筆直，以幾乎與匈奴王約略同大的體積呈現，並以側面面向匈奴

168 談到以文化氣氛圈圍畫作生產的時間，就不能不提到Irene S. Leung的研究。她推翻方聞與Rorex對波士頓群作品的訂年與意義分析，根據圖中異族的描繪方式與其與李公麟風格的關係，認為〈胡笳十八拍〉的表現事實上意圖在倡議與遼的和平關係，因此不可能製作於南宋或主戰派的新黨當政時期。她的研究的確指出了上述北宋中期以降對較異族較為開放的討論氣氛，但是鷹派與鴿派是否端建築在新舊黨的區別，或說例如作為新黨領袖的王安石是否就一定採取對異族負面仇視的描寫，上述關於〈明妃曲〉的討論及陶晉生對王安石對遼政策的研究，可資為參考。又波士頓群中是否透露出意圖倡議與遼的和平共處，我想也有待討論。因此，Irene S. Leung的研究雖然打破了歷來以政治宣傳作為唯一解讀這批文姬歸漢相關題材製作的迷思，但是其結論卻有待商榷。見Irene S. Leung, *ibid*。關於王安石對遼態度演變見，陶晉生，〈王安石的對遼外交政策〉，頁131-166。

169 陶晉生，〈從宋詩看宋遼關係〉，頁182-183。

170 (宋)余靖，《武溪集》，補佚，1下。

171 (宋)趙抃，〈奏狀論王拱辰入國狂醉乞行黜降〉，《清獻集》，卷7，1上-1下。

王，兩者似乎有種對等的尊嚴。這幾乎是其他冊頁與手卷版〈胡笳十八拍〉作品中所未見的。¹⁷²此圖雖然無法與徽宗〈聽琴圖〉的帝王格局或余靖的「萬壽崇高俱無極」相提並論，但是與其他冊頁與手卷版〈胡笳十八拍〉作品中匈奴王完全沒有人君之儀的嚎啕大哭相比較，以此尊貴的至少是貴族形象來呈現異族君主也算是驚世駭俗的做法，此是否有可能發生在北宋中後期到北宋末年間？此時不但與遼通使密切，而且出現各種開放的異族論述，再加上檢視此時諸多文人官員於出使或伴使期間所作之詩作，也會發現以匈奴與漢的關係比附北宋與遼的關係幾乎成爲此時的流行。

六、禁忌與消費

回到作品，正如前述的物質分析所指出的，圖中除了遼金難斷的北方服飾外，還可能包含了中亞Turkomans的地毯、波斯根源的鳳首瓶等等舶來品。這種對異國物品的高度興趣似乎讓我們想到文獻中所呈現的北宋末年社會氣氛。例如，宋曾敏行於1185年所著《獨醒雜誌》中就提到：

先君嘗言，宣和間客京師，街巷鄙人多歌番歌，名曰異國朝、四國朝、六國朝、蠻牌序、蓬蓬花等。其言至俚，一時士大夫皆歌之。又相國寺雜物處，凡物稍異者，皆以番名之。有兩刀相並而鞘，曰番刀。有笛皆尋常，差長大，曰番笛。及市井間多以絹畫番國士馬，以博塞。先君以為不至京師才兩三年，而習氣一旦頓覺改變。當時招至降人，雜處都城，初與女真使命往來所致耳。¹⁷³

宣和年間的京師不但充斥著異國音樂，相國寺周圍也出現了販賣各式各樣冠以番字的新奇舶來品。¹⁷⁴描繪番騎人物的畫作更在此時的市井間極度流行，徽宗的《宣和畫譜》中特設「番族畫」一科反映的正是此一潮流。

曾敏行父親提到，這樣劇烈社會風氣的改變發生不過在兩三年間，並認爲這是宣和年間與女真人通使所致。的確，徽宗早在政和七年（1117）就採納趙良嗣

¹⁷² 波士頓群的〈胡笳十八拍〉中似乎意圖隔開漢使與文姬所在的胡人世界，因此這個故事雖然有關胡漢交涉，但是畫面中幾乎不處理胡漢間的互動。

¹⁷³ (宋)曾敏行，前引書。

¹⁷⁴ 劉銘恕大概是最早全面檢視宋代文獻所顯示對遼金異國文化的著迷，本文關於這部分文獻的使用多由劉文溯源而上。見劉銘恕，〈宋代遼金文化之南漸〉，頁2127-2141。

的建議開始與金接觸，並於重和元年（1118）以買馬為藉口，遣使以海路赴金，並於宣和二年（1120）簽訂了確定聯金滅遼的「海上之盟」。但是，北宋末對舶來品的熾熱興趣是否與金往來有直接關係，我想還有待商榷，因為其他文獻顯示雖然北宋長期處在北方的威脅之下，但是自開國以來，各式各樣政府所頒布的禁令就顯示宋人對北方奢侈品與服飾的著迷。這種情形到了徽宗之時尤為流行。

最有名的例子之一就是北珠的交易。北宋皇公貴族極為著迷產於東北女真活動地區的「北珠」，即使朝廷屢屢下令禁止買賣與佩帶，然而《宋史》中李迪子李肅之傳中就記載，神宗時「商人犯禁貨北珠，乃為公主售，三司久不敢決」。¹⁷⁵ 即使皇家的公主都枉顧禁令，從商人手中購買產於敵地的珍貴北珠，以至於執法機構竟不知如何處理。到了徽宗朝，儘管北方還是北宋外交與國防最大的威脅，有人居然以進貢此一珍貴的北珠，求得高位。《宋史》上記載，徽宗時任河北都轉運使的梁子美，「傾漕計以奉上，至捐緡錢三百萬市北珠以進。崇寧間，諸路漕臣進羨餘，自子美始。北珠出女真，子美市於契丹，契丹嗜其利，虐女真捕海東青以求珠。兩國之禍蓋基於此，子美用是致位光顯。」¹⁷⁶ 子美由契丹的手中購買這一原產於女真的北珠，而這之間的暴利，據說進一步導了契丹與女真間的緊張關係。可見此一市場之大，絕非子美一例足以概括。而這北珠很可能就是故宮無款本中所著意描寫文姬花珠冠上滿佈的白色珍珠。

另外一個能夠說明北宋對遼所代表的異國風情著迷的例子應該就是服裝了。雖然北宋為絲綢主要生產國，而每年送給遼的歲幣中也包含大量的絲織品，因而遼代絲綢受到宋朝的影響自然不在話下。然而，遼對絲織品的喜好，不但促使他們在北方設置院場，由擄獲的漢人與契丹及渤海國等地織工進行生產，並且設有專門的綾錦院管轄之。目前考古出土實物與墓室壁畫中所呈現的遼服裝與絲織品圖案題材也證明其織品融合各地特點，的確深具北方民族自己的特色。

文獻顯示穿戴遼風的服裝在北宋似乎蔚為時尚，以致仁宗慶曆八年（1048）與徽宗政和七年（1117），乃至於到北宋末的宣和元年（1119）及宣和五年（1123），都不斷頒布禁止士庶與婦女仿契丹服飾的詔令。例如，仁宗慶曆八年二月二十七日詔曰：「聞士庶仿效胡人衣裝，裹番樣頭巾，著青綠，及乘騎番鞍

175（元）脫脫等撰，《宋史》，卷310，頁2598。

176（元）脫脫等撰，《宋史》，卷285，頁2549。

轡。婦女多以銅綠兔褐之類爲衣，宜令開封府限一月內止絕，如違並行重斷，仍仰御史臺闔門彈糾以聞。¹⁷⁷ 而徽宗宣和元年正月五日又再次重申「先王之法壞，胡亂中華，遂服胡服，習尚既久，人不知恥，未之有禁，非用夏變夷之道，應敢胡服若氈笠、釣墩之類，以違御筆論」。¹⁷⁸ 宣和五年除了重申政令以「斷罪告賞」禁止番裝胡服外，並進一步禁止所謂的「類胡服」。這主要是針對當時的士人喜好模仿契丹頭巾於頭后垂長帶而發，而這種風靡北宋士人的頭巾正是本無款圖中匈奴王的裝扮。¹⁷⁹ 所謂上有政策，下有對策，宋代的筆記指出此一新政策，雖然「法慎嚴，人盡畏」，並沒有真的斷絕北宋士人對遼風的興趣，而是加以變通，將這種遼式頭巾向後長垂的兩腳，改爲向前面拉繫，這種打扮因而被戲稱爲「保義」。¹⁸⁰ 而這股奇裝異服風也導致了宣和期間，「服妖」之說大爲盛行。¹⁸¹

值得注意的是，北宋末並非只流行遼風，事實上應該是遼風與金風的混雜與並置。最明顯的例子是《獨醒雜志》與上述徽宗屢屢頒布的禁令的比較。《獨醒雜志》中提到京師中的異國風氣是導源自與女真的通使，而政和七年（1117）的禁令則指出「敢爲契丹服若氈笠、釣墩之類，以違御筆論」，其撻伐的對象爲契丹服飾。¹⁸² 有趣的是，非常類似的文字，在宣和元年的詔令中，則將「氈笠、釣墩之類」改稱爲較廣泛的「胡服」。事實上，我們在金齊國王墓中也發現男女釣墩，因此服飾史學者趙評春就認爲釣墩並非僅屬契丹風俗，而徽宗禁令文字的不同只代表其胡亂中華之憂對象的改變。¹⁸³ 也就是說，對宋徽宗或當時的宋人來說，這些到底是遼服還是金服，也許也很難清楚辨認，甚至無關宏旨，重點是這些都是不同於漢服的異族服飾。更多筆記文獻提到遼金的裝扮如何在此時同時受

177 (清)徐松輯，「臣庶服」，〈輿服四〉，《宋會要》，頁359。

178 同上註。

179 原文為：「宣和五年（1123）十二月四日尚書省言：勘會禁止蕃裝胡服，斷罪告賞，指揮已嚴。近日士庶於頭巾後垂長帶，有類胡服，亦合禁止。昭申明行下。仍令闔門御史臺太常寺開封府常切覺察及彈奏。」，見（清）徐松輯，〈刑法二〉，《宋會要》，頁382。

180 原文為：「宣和中予在上庠，俄有旨，令士人結帶巾，否則以違制論，士人甚苦之。當時有謔詞云：頭巾帶，誰理會，三千貫賞錢，新行條制，不得向後長垂，與胡服相類，法慎嚴，人盡畏，便縫闊大帶向前面繫，和我太學先輩，被人叫保義。」見（宋）龔明之，「結帶巾」，《中吳紀聞》，卷6，收於《叢書集成新編》，頁72。

181 劉復生，〈宋代「衣服變古」及其時代特徵——兼論「服妖」現象的社會意義〉，頁85-93。

182 (清)徐松輯，「臣庶服」，〈輿服四〉，《宋會要》，頁359。

183 趙評春，〈金代女真服飾研究〉，頁92-99。

到歡迎。例如，契丹服飾的顏色，「茶褐、黑綠諸品間色」，也在此時傳入汴京，¹⁸⁴而「女真妝」也不時出現在當時文人的筆下等等。¹⁸⁵

除了以異國風的脈絡來理解畫中精心描繪的各種與遼金有關的細節外，我們事實上更應從宋人的角度來觀看這些描繪的重點。因為翻開《宋會要》輯稿「臣庶服」一節，就會發現對使用「金」的規範。早在太宗至道元年（995）六月就限「銷金、泥金及真珠裝綴衣服，除命婦許服外，餘人並禁」，¹⁸⁶真宗咸平二年（999）發現如此僭奢的情形並無有效控制，因此更進一步推及嚴罰製造者，大中祥符元年（1008），再次大舉掃蕩士庶用金的奢靡之風，並規定不但不許用金，衣服也不可「遍地文綉」，¹⁸⁷仁宗景祐元年（1034）更具體的說明奢靡衣服為「錦背、繡背、遍地密花、透背段子」，¹⁸⁸景祐三年（1036）八月並重申只有三品以上之家可用金稜器，並「非宮禁毋得用純金器」，且命婦才得以「以金為首飾」。¹⁸⁹徽宗政和元年（1111）再次重申前述禁令，重罰「以龍或銷金為飾，並服遍地密花透骨錦，背繡背服」者，此法同施於「自用」與「與人造作」兩者，並「許人告捕」。¹⁹⁰這些一再重申禁令的內容讓人想起〈文姬歸漢〉圖中出現的金器與衣著上大量金彩的使用，尤其是匈奴王服裝上裝飾的金彩龍紋團窠及層層暗花的描繪，是否就是上述指稱的「遍地密花透骨錦」，應該是值得考慮的推測。

帶著這些了解再重新審視本幅無款〈文姬歸漢圖〉，圖中呈現異國風情的遼風頭巾、衣紋圖案、及飾滿珍貴北珠的頭冠等的描繪，不但符合仁宗以來查禁遼服的幾個重點，分別為「番樣頭巾」、「銅綠兔褐之類」婦人衣服、及「北珠」

184 原文為：「茶褐、黑綠諸品間色，本皆胡服，自開燕山，始有至東都者」。周密的原文雖然只說「胡服」，但從考古資料與文獻的比對得之，這種色系多為契丹服飾。其中「開燕山」應該是指宣和四年（1112）與金結盟後，開燕山府路與雲中府路一事。這與《獨醒雜誌》中提到京師中的泛濫的異國風氣發生於與女真的通使之後的說法一致。見周密，〈胡服間色〉，《癸辛雜識》，別集卷上，頁488。

185 例如，政和時（1111-1117），袁禔為教坊判官制撰文字，曾有「淺淡梳妝，愛學女真梳掠」之語。而歐陽修（1007-1072）也有樂府詩提到「仙格淡妝天與麗。誰可比。女真裝束真相似」之詞。前一條，見朱弁，《續翫叢說》，收於徐鉉，《詞苑叢談》，卷7，40下，頁677。後一條見，歐陽修，〈漁家傲〉，《歐陽文忠公集》，卷131，頁1023。

186（清）徐松輯，「臣庶服」，〈與服四〉，《宋會要》，頁358。

187 同上引書，頁359。

188 同上註。

189 同上註。

190 同上註。

等，而上述的金彩、金器與團花密紋暗花的描寫，也與北宋初期以來禁奢令的重點內容相符，因此，這幅作品如果真的製作於北宋末年，那麼畫中各元素的組合在當時必定是極為奢華與時尚的表現。

那麼，到底這幅作品是否有可能製作於北宋末年呢？綜上所述，這幅作品應該與陳居中沒有關係，可以掌握的是圖中混雜著不只是與遼金相關的服飾與物質文化的描寫，還包括一些中亞傳統與復古元素。而圖式上，也與一般南宋流行的〈文姬歸漢〉不同，較接近五代北宋的〈卓歇圖〉，因此這有可能是一個較早的風尚。就背景的山水風格而言，雖然沒有完全類似的風格，但是其中摻雜著馴化的李郭風格與似乎預示著夏圭樹種風格誕生的表現，與北宋末徽宗朝的一些山水作品有異曲同工之處。而人物的表現，其衣褶的做法，似乎也不若南宋人物畫般定型與風格化，似乎可以是稍早的做法。由於金代也流行李郭風格，因此此圖是否有可能是遼金畫家所為？雖然目前學界對遼金風格作品的了解還非常有限，然而藉由比對遼金考古出土實物與壁畫，發現此圖的畫家事實上對於某些遼金紋飾細節有誤讀的現象，因此應該也不是遼金本地畫家所為。如果再比較〈元世祖出獵圖〉，會發現南宋以降，以平緩沙坡作為番族畫的背景已經成為一個格套，而此故宮無款〈文姬歸漢〉似乎也還沒受到此格套的影響。也就是說，此幅作品，就消去法來說，可能不是南宋，也不是遼金，更不是元代的作品，但一定是與遼金交通之後的作品。

我們不知道這幅作品中所呈現近乎精確的遼金朝廷風貌，是否有可能是類似前面所引《宋史》文獻中畢仲衍奉使契丹回來後所繪之「記其朝儀」之作，但是不管如何，可以注意的是，這幅作品雖然以文姬故事中最具悲劇性高潮的離別為主題，但是其中沒有哭泣的離別所呈現出以胡主朝廷為描繪中心的做法、沒有語言隔絕的胡漢交談、及對遼金風服飾巨細靡遺的細節描述，展現出對異族異常的興趣與較為開放的胡漢關係。由此對照北宋中後期之後，以王安石為代表的新胡漢關係論述的出現，及當時文人們競相以出使遼國為尚，並即使在官方禁令下，還是出現包括上述余靖等官員嫻熟契丹語等現象，兩者似乎有共通之處。當然在此筆者並無意強調，此時宋人已建立如今日之平等外交觀念，畢竟余靖等人還是受到朝廷的懲處，但是此時的確是對外族論述較為多元的時代。余靖等人與王安石的例子都說明，這是一個在中國獨尊的傳統中，也許也不盡然允許，但是卻有較多縫隙與興趣迸發出異質聲音的時代。

引用書目

一、傳統文獻

- (南朝宋) 范曄，《後漢書》，北京：中華書局，1965。
- (後晉) 劉昫等撰，《舊唐書》，北京：中華書局，1995。
- (唐) 劉知幾，《史通》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊685，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 王安石，《王荊公詩注》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊1106，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 王易，《重編北燕錄》，收於陶宗儀，《說郛》，卷38，18下-19上。
- (宋) 王黼等撰，《重修宣和博古圖》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊840，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 朱弁，《續叢說》，收於徐鉉，《詞苑叢談》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊1494，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 朱長文，《琴史》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊839，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 呂大臨，《考古圖》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊840，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 呂本中，《東萊詩集》，收錄於《四部叢刊廣編》，冊37，臺北：臺灣商務印書館，1981。
- (宋) 余靖，《武溪集》，臺北：國立故宮博物院圖書文獻館自行影印，1992。
- (宋) 李綱，《梁谿先生全集》，臺北：漢華出版社，1970。
- (宋) 李昉等奉敕撰，《太平御覽》，收於《景印文淵閣四庫全書》，冊893-901，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 周密，《癸辛雜識》，收錄於《叢書集成新編》，冊84，臺北：新文豐出版社，1985。
- (宋) 孟元老撰，鄧之誠注，《東京夢華錄》，北京：中華書局，1982。
- (宋) 宣和間官修，《宣和畫譜》，收錄於《畫史叢書》，冊1，臺北：文史哲出版社，1974。
- (宋) 姚鉉，《唐文粹》，收錄於《景印摛藻堂四庫全書薈要·集部·總集類》，冊474，臺北：世界書局，1986。
- (宋) 馬端臨，《文獻通考》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊613，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 郭思，《林泉高致集》，收錄於黃賓虹，鄧實編，《美術叢書》，冊9，臺北：藝文出版社，1975。

- (宋) 郭茂倩，《樂府詩集》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊1347，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 曾敏行，《獨醒雜誌》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊1039，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 葉隆禮，《契丹國志》，上海：上海古籍出版社，1985。
- (宋) 趙扑，《清獻集》，收於《景印文淵閣四庫全書》，冊1094，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 歐陽修、宋祁撰，《新唐書》，北京：中華書局，1995。
- (宋) 歐陽詢，〈蔡琰別傳〉，《藝文類聚》，卷44，臺北：文光出版社，1974。
- (宋) 歐陽詢等編，《藝文類聚》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊887，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (宋) 歐陽修，《歐陽文忠公全集》，收於《四部叢刊初集》，冊50，臺北：臺灣商務印書館，1965。
- (宋) 鄧椿，《畫繼》，收錄於《畫史叢書》，冊1，臺北：文史哲出版社，1974。
- (宋) 蘇軾，《東坡題跋》，收錄於《叢書集成新編》，冊51，臺北：新文豐出版社，1985。
- (宋) 蘇軾，《蘇東坡全集》，臺北：新興書局，1955。
- (宋) 龔明之，《中吳紀聞》，收於《叢書集成新編》，冊95，臺北：新文豐出版社，1985。
- (金) 張瑋等撰，《大金集禮》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊648，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (元) 完顏納丹撰，方齡貴校注，《通制條格校注》，北京：中華書局，2001。
- (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊814，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (元) 陶宗儀，《南村輟耕錄》，北京：中華書局，1959。
- (元) 脫脫等撰，《宋史》，收於《二十四史》，冊14-16，北京：中華書局，1997。
- (元) 脫脫等撰，《金史》，北京：中華書局，1975。
- (元) 脫脫等撰，《遼史》，北京：中華書局，1975。
- (元) 莊肅，《畫繼補遺》，收於《續修四庫全書》，冊1065，上海：上海古籍出版社，1995。
- (明) 汪珂玉，《珊瑚網》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊818，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。
- (明) 張丑，《清河書畫舫》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，冊817，臺北：臺灣商務印書館，1983-1986。

- (清) 阮元等編，《祕殿珠林石渠寶笈續編》，臺北：國立故宮博物院，1971。
- (清) 高宗御製，蔣溥等奉敕編，《御製詩集·二集》，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- (清) 徐松輯，《宋會要》，收於《續修四庫全書》，冊775-786。
- (清) 聖祖敕撰，《佩文齋書畫譜》，臺北：新興書局，1969。
- (清) 厲鶚，《南宋院畫錄》，收錄於《畫史叢書》，冊3，臺北：文史哲出版社，1974。
- 《大正新修大藏經》，冊20，臺北市：大藏經刊行會出版，新文豐出版社發行；1983。

二、近代論著

- 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京，杭州：文物出版社、浙江人民美術出版社，1999。
- 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·繪畫篇15》，上海：上海人民美術出版，1987。
- 中國歷史博物館與內蒙古自治區文化廳編，《契丹王朝》，北京：中國藏學出版社，2002。
- 文學遺產編輯部編，《胡笳十八拍討論集》，北京：中華書局，1959。
- 王去非，〈關於明摹胡笳十八拍圖的一些問題〉，《文物》，1959年6期，頁35-37。
- 王正華，〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第5期，1998年，頁77-122。
- 王青煜，《遼代服飾》，遼寧：遼寧畫報出版社，2002。
- 王勛成，〈從敦煌唐卷看劉商〈胡笳十八拍〉的寫作年代〉，《敦煌研究》，2003年4期，頁61-63。
- 王開文，〈鍾馗骨朵與擊兵考述〉，《西安體育學院學報》，2003年2期，頁33-50。
- 田廣林，〈契丹衣飾研究〉，《中國考古集成——東北卷》，第14卷，北京：北京出版社，1997，頁435-450。
- 石守謙，〈南宋的兩種規鑒畫〉，《風格與世變——中國繪畫史論集》，臺北：允晨出版社，1996，頁87-130。
- 成都市文物考古研究所、彭州市博物館編，《四川彭州金銀器窖藏》，北京：科學出版社，2003。
- 朴載碩，〈傳范寬《臨流獨坐圖》之研究〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1994。
- 衣若芬，〈「出塞」或「歸漢」——王昭君與蔡文姬圖像的重疊與交錯〉，《婦研縱橫》，第74期，2005年4月，頁1-16。
- 何忠禮，〈環繞宋高宗生母章氏年齡的若干問題〉，《文史》，第39輯，1994年3月，頁135-147。

- 余輝，〈金代人馬畫考略及其它——民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉，《美術研究》，第4期，1990，頁30-41。
- 余輝，〈陳居中入金考〉，《畫史解疑》，臺北：東大圖書股份有限公司，1990，頁25-27。
- 余輝，〈金代人馬畫成因與成就〉，《美術研究》，1992年1期，頁55-58、62。
- 余輝，〈金代畫史初探〉，《朵雲》，1992年1期，頁20-31。
- 李逸友，〈契丹的髡髮習俗——以豪欠營遼墓契丹女屍的髮式談起〉，《文物》，1983年9期，頁466-468。
- 李德瑞 (Dore J. Levy)，吳伏生譯，〈蔡琰藝術原型在詩畫中的轉換〉，《中外文學》，第22卷11期，1994年4月，頁109-124。
- 杜承武，〈談契丹小袖圓領衫爲左衽——兼談圓領衫的款式變化和衣衽關係〉，《中國考古集成—東北卷》，第14卷，北京：北京出版社，1997，頁451-454。
- 沈從文，〈談談「文姬歸漢圖」〉，《文物》，1959年6期，頁32-35。
- 河北省文物研究所編，《宣化遼墓壁畫》，北京：文物出版社，2001。
- 前田正名著，陳俊謀譯，《河西歷史地理學研究》，北京：中國藏學出版社，1993。
- 徐文琴，〈風格·時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，收錄於《中華民國建國八十年中國藝術文物討論會論文集》，臺北：國立故宮博物院，1992，頁163-194。
- 徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，江蘇：江蘇古籍出版社，1984。
- 馬文寬，〈遼墓遼塔出土的伊斯蘭玻璃——兼談遼與伊斯蘭世界的關係〉，《考古》，1994年8期，頁736-743。
- 陝西省文物管理委員會，〈唐永泰公主墓發掘簡報〉，《文物》，1964年1期，頁7-33。
- 張子寧，〈北宋黃宗道《射鹿圖》〉，《美術研究》，1988年1期，頁71-72。
- 曹星原，〈傳胡瓌《番馬圖》作者考略〉，《文物》，1995年12期，頁80-89。
- 陳永志，〈遼代刑具沙袋形制考實——從遼墓繪畫中所反映的沙袋式骨朵談起〉，《內蒙古文物考古》，1994年1期，頁27-32。
- 陳芳妹，〈宋古器物學的興起與宋仿古銅器〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第10期，2001年3月，頁37-94。
- 陶晉生，《宋遼關係史研究》，臺北：聯經出版社，1984。
- 鳥居龍藏，〈石面雕刻之渤海人風俗與薩珊式胡瓶〉，《燕京學報》，第30期，1946年6月，頁51-61。
- 傅樂煥，〈宋人使遼語錄行程考〉，《國學季刊》，第5卷第4期，1935年4月，頁725-753，附一表。
- 傅樂煥，〈遼代四時捺鉢考五篇：春水秋山考〉，《遼史彙編》，第5冊，臺北：鼎文書局，1973，頁38-1~38-125。

- 勞榦，〈蔡琰悲憤詩出於偽託考〉，《大陸雜誌》，第26卷5期，1963年3月，頁1-2。
- 彭州市博物館編，《四川彭州金銀器窖藏》，北京：科學出版社，2003。
- 彭慧萍，〈臺北故宮藏《出獵圖》、《回獵圖》之成畫年代暨意涵析探〉，臺北：國立臺灣師範大學碩士論文，2001。
- 彭慧萍，〈馬臀燙印與番馬畫鑑定——以臺北故宮本《胡笳十八拍圖》冊為例的斷代研究〉，《藝術史研究》，第4輯，2002年，頁403-432。
- 華波，〈虞弘墓所謂「夫婦宴飲圖」辨析〉，《故宮博物院院刊》，2006年1期，頁66-83。
- 黃能馥，陳娟娟，《中華歷代服飾藝術》，北京：中國旅遊出版社，1999。
- 楊伯達，〈女真族「春水」、「秋山」玉考〉，《中國考古集成東北卷》，卷17，頁104-110。
- 葉慶炳，〈蔡琰悲憤詩兩首析論〉，《中外文學》，第1卷2期，1972年7月，頁6-15。
- 鈴木敬，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變上〉，《故宮季刊》，第17卷3期，1983年1月，頁57-74。
- 鈴木敬，魏美月譯，〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變下〉，《故宮季刊》，第17卷4期，1983年4月，頁65-80。
- 趙評春，〈金代女真服飾研究〉，《黑龍江民族叢刊》，1995年1期，頁92-99。
- 趙評春，趙鮮姬，〈皂羅垂腳幞頭〉解說，《金代絲織藝術——古代金錦與絲織專題考釋》，北京：科學出版社，2001，頁82-83。
- 趙豐，《遼代絲綢》，香港：沐文堂美術出版社，2004。
- 趙豐，《中國絲綢藝術史》，北京：文物出版社，2005。
- 齊東方，〈唐代粟特式金銀帶把杯〉，《唐代金銀器研究》，北京：中國社會科學出版社，1999，頁345-354。
- 劉芳如，〈解讀「文姬歸漢」冊〉，《故宮文物月刊》，第13卷3期與4期，1995年6、7月，頁4-27、24-39。
- 劉凌滄，〈中國畫裡的「胡笳十八拍圖」〉，《文物》，1959年5期，頁3-6。
- 劉淵臨，〈文姬歸漢圖與明妃出塞圖之研究〉，《國立編譯館館刊》，第1卷第3期，1972年，頁207-219。
- 劉復生，〈宋代「衣服變古」及其時代特徵——兼論「服妖」現象的社會意義〉，《中國史研究》，1998年2期，頁85-93。
- 劉銘恕，〈宋代遼金文化之南漸〉，《中國文化研究所集刊》，第6卷，1940年，頁2127-2141。
- 蕭滌非，〈〈胡笳十八拍〉是董庭蘭所作的嗎？〉，收於《胡笳十八拍討論集》，北京：中華書局，1959，頁65-66。
- 羅春政，《遼代繪畫與壁畫》，瀋陽：遼寧畫報出版社，2002。

- 蘇芳淑編，《松漠風華——契丹藝術與文化》，香港：香港中文大學文物館，2004。
- 川上涇，《渡來繪畫》，東京：講談社，1971。
- 三上次男，〈唐三彩鳳首パルメット文の水注とその周辺——唐三彩の性格に関する一考察〉，《國華》，第960號，1973年，頁5-10。
- 三上次男編，《世界陶瓷全集》，冊13，東京：小學館，1981。
- 小島祐馬，〈敦煌出現の胡笳十八拍〉，《中國文學報》，第13期，1960年10月，頁69-75。
- 內山精也，〈王安石「明妃曲」考——北宋中期の士大夫の意識形態をめぐって〉，《橄欖》，1993年5期、1996年6期，頁151-191、103-211。
- 出光美術館編，《シルクロードの宝物：草原の道 海の道》，東京：出光美術館，2001，圖43。
- 田邊勝美，《ペルシア美術史》，東京：吉川弘文館，1983。
- 百田篤弘，〈鳳首瓶について——隋唐鳳首瓶の東南アジア的性格を中心に〉，《東京富士美術館研究誌『ミュージズ』》，1994年第2號，頁68-88。
- 百田篤弘，〈鳳首瓶の研究——北宋代を中心とする東南アジア交易の視點〉，《東京富士美術館研究誌『ミュージズ』》，1998年第3號，頁1-111。
- 佛教美術研究上野記念財團助成研究會編，《圖像蒐成》，第8期，2002年3月，頁31。
- 佐藤雅彥，長谷部樂爾編，《世界陶瓷全集》，冊11，東京：小學館，1977。
- 岡村貞雄，〈蔡琰作品眞偽〉，《日本中國學會報》，第23期，1971，頁20-35。
- 長谷部樂爾編，《世界陶瓷全集》，冊12，東京：小學館，1981。
- 原田淑人，〈正倉院の世界性格〉，《正倉院》，東京：毎日新聞社，1954，頁8-10。
- 原田淑人，〈正倉院御物を通して觀たる東西文化の交渉〉，《東亞古文化研究》，東京：座右寶刊行會，1940，頁83-85。
- 島田修二郎，〈文姬歸漢について〉，《中國繪畫史研究》，東京：中央公論社，1993，頁202-220。
- 深井晉司，〈アナーヒター女神裝飾の銀製把手付水瓶に関する一考察〉，《國華》，第878號，1965年，頁5-22。
- 鈴木敬，〈胡笳十八について〉，《中國繪畫史》，東京：吉川弘文館，1984，頁53-56。
- Aruz, Joan. Ann Farkas, Andrei Alekseev, and Elena Korolkova eds.. *The Golden Deer of Eurasia – Scythian and Sarmatian Treasures From The Russian Steppes, The State Hermitage, Saint Petersburg, and the Archaeological Museum, Ufa*. New York, New Haven: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2000.
- Dimand, M.S.. *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973.

- Eiland, Murrey. *Chinese and Exotic Rugs*. New York, Boston: New York Graphic Society, 1979.
- Fong, Wen C.. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th century*. New York, New Haven: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 1992.
- _____. "Monumental Landscape Painting," in Wen C. Fong and James C.Y. Watt eds, *Possessing the Past*. New York, Taipei: The Metropolitan Museum of Art & National Palace Museum, 1996.
- Frankel, Hans H.. "Cai Yan and the Poems Attributed to Her," *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 5. 1/2 (Jul., 1983): 133-156.
- Gombrich, E. H.. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Haskins, John F.. "The Pazyryk Felt Screen and the Barbarian Captivity of Ts'ai Wen Chi," *The Museum of Far Eastern Antiquities Stockholm Bulletin*, 35: 141-160.
- Hayashi, Ryoichi. *The Silk Road and the Shoso-in*. New York/ Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha, 1975.
- Hyman, Virginia Dulany and William C. C. Hu. *Carpets of China and Its Border Regions*. Ann Arbor, Michigan: Ars Ceramica, Ltd, 1982.
- Jourdan, Uwe. *Oriental Rugs: Turkoman*. London: Antique Collectors' Club, 1989.
- Komaroff, Linda and Stefano Carboni eds, *The Legacy of Genghis Khan – Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002.
- Leung, Irene S.. "Song Dynasty Commentaries on Cai Yan," in *The Frontier Imaginary in the Song Dynasty (960-1279): Revisiting Cai Yan's "Barbarian Captivity" and Return*. Ph.D. diss., University of Michigan, 2001.
- Lin, Shuen-fu. *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Masaaki, Itakura. "Representations of Politicalness and Regionality in Wen-chi's Return to China," *Acta Asitica – Bulletin of The Institute of Eastern Culture* 84 (2003): 20-41.
- Muhammad ibn Badr al-Din Jajarmi. *Mu'nis al-ahrar fi dapa 'iq al-ash'ar*. *Free Men's Companion to the Subtleties of Poems*, 1341.
- Murray, Julia K.. "The Role of Art in the Southern Sung Dynasty Revival," *Bulletin of Sung-Yuan Studies* 18 (1986): 41-59.
- _____. "Sung Kao-tsung as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival," in *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*. Washington, D.C.: University of Washington Press, 1991.
- Jourdan, Uwe. *Oriental Rugs: Turkoman*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1989.

- Rorex, Robert A.. and Wen Fong, *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974.
- _____. *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of T'sai Wen-chi*. Ph. D. diss: Princeton University, 1975.
- _____. "Some Liao Tomb Murals and Images of Nomads in Chinese Paintings of the Wen-Chi Story." *Artibus Asiae* 45. 2/3 (1984): 174-198.
- Smith, Caron. *The Fan K'uan Tradition in Chinese Landscape Painting*. Ph. D. diss: New York University, 1990.
- Tao, Jing-Shen. "Barbarians or Northerners: Northern Sung Images of the Khitans." in *Morris Rossabi ed.. China Among Equals*. Berkeley and L.A.: University of California Press, 1983, 66-86.
- Watt, James C.Y. and Anne E. Wardwell. *When Silk Was Gold – Central Asian and Chinese Textiles*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Watson, William. *Tang and Liao Ceramics*. New York: Rizzoli, 1984.
- Wu, Tung. *Tales from the Land of Dragon: 1000 Years of Chinese Painting*. Boston: Museum of Fine Arts, 1997.
- Yoshinobu, Shiba. "Sung Foreign Trade: Its Scope and Organization," in *China among Equals*. Berkeley and L. A.: University of California Press, 1983, 89-115.

Imaging the Foreign: On the Painting *Lady Wen-chi Returning to China* in the National Palace Museum

Lai Yu-chih

Painting and Calligraphy Department
National Palace Museum

Abstract

The painting *Lady Wen-chi Returning to China* in the collection of the National Palace Museum, although lacking an artist's signature, has long been considered a work of the Southern Sung period. This attribution has mainly been based on a record of the painting in the imperial inventory of the Ch'ing dynasty court entitled *Shih-ch'ü pao-chi hsü-pien*. Many scholars see this work as the result of the same political propaganda effort by the Southern Sung court that produced the album of *Eighteen Songs of a Nomad Flute*, also depicting the story of Lady Wen-chi, that is in the collection of the Museum of Fine Arts, Boston.

This paper re-examines the dating of the painting from three perspectives: that of the objects depicted therein, the style itself, and the texts that are used. The results of this analysis present an argument that this painting could be done towards the end of the Northern Sung, when society was fascinated by an imagination of foreign states and by the use of imported exotic goods, while at the same time facing severe military and diplomatic pressure from the North. (Edited by Jeffrey Moser)

Keywords: Ch'en Chü-chung, *Lady Wen-chi Returning to China*, Sung-Liao-Chin cultural exchange, paintings of barbarians, late Northern Sung landscape painting



圖1 無款〈胡笳十八拍〉冊頁 美國波士頓博物館
圖版出自Wu Tung, *Tales from the Land of Dragon: 1000 Years of Chinese Painting*, cat. no. 17, 18, 19, 20.

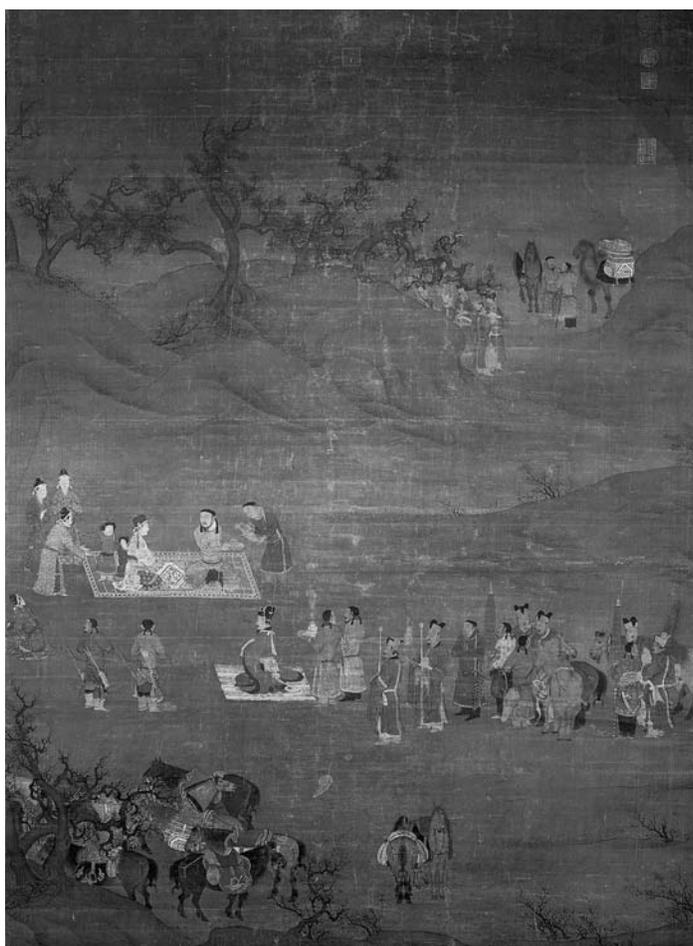


圖2 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 國立故宮博物院



圖3 〈卓歇圖〉卷 局部 北京故宮博物院
圖版出自中國古代書畫鑑定組編，
《中國繪畫全集》，卷2，圖16、17。



圖4 粟特銀盤 Hermitage Museum
圖版出自華波，〈虞弘墓所謂
“夫婦宴飲圖”辨析〉，圖7。



圖5 〈登基圖 (Enthroned Couple)〉，為伊朗 Muhammad ibn Badr al-Din Jajarmi 所編寫之 *Mu^hnis al-ahrar fi dapa^h iq al-ash^h ar*，雙頁卷頭插畫的左頁，1341 紀年，庫威特國家博物館藏 (Kuwait National Museum)，圖版出自 Linda Komaroff and Stefano Carboni eds, *The Legacy of Genghis Khan – Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, cat. No. 9 (fig. 261).



圖6 〈出行圖〉 敖漢旗克力代鄉喇嘛溝出土
圖版出自中國歷史博物館與內蒙古自治區
文化廳編，〈契丹王朝〉，頁116-117。



圖8 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸局部 國立故宮博物院



圖9 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸局部 國立故宮博物院

圖7 阿城金墓出土的羅帽
圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，插圖321，頁262。

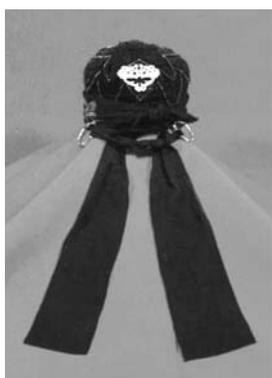


圖10 阿城金墓出土花珠冠
圖版出自趙評春，趙鮮姬，《金代絲織藝術——古代金錦與絲織專題考釋》，彩圖79, 80。



圖11 AEDTA藏遼代紅羅帽
圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，頁222。



圖12 傳陳居中
〈文姬歸漢〉軸局部
國立故宮博物院



圖13 (左)遼鳳形鑲金銀釵 內蒙古赤峰文物店藏
圖版出自中國歷史博物館與內蒙古自治區文化廳編，《契丹王朝》，頁136-137。



(右)傳陳居中〈文姬歸漢〉軸局部 國立故宮博物院

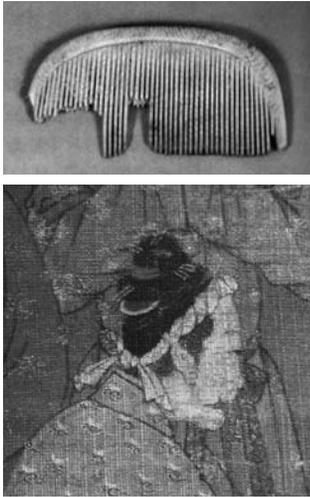


圖14 (上) 遼骨梳
內蒙古巴林左旗博物館藏
圖版出自王青煜，
《遼代服飾》，圖5。
(下) 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部 國立故宮博物院



圖16 庫倫2號壁畫仕女
圖版出自羅春政，
《遼代繪畫與壁畫》，
圖版72，頁66。



圖15 契丹石雕女俑 巴林左旗水湖遼墓壁畫
與白音罕山韓氏家族墓出土
圖版出自中國歷史博物館與內蒙古自治
區文化廳編，《契丹王朝》，頁78-80。

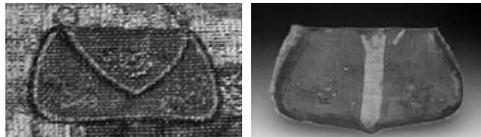


圖17 (左) 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院
(右) 遼貼金鳥紋羅荷包 夢蝶軒藏
圖版出自蘇芳淑編，《松漠風華——
契丹藝術與文化》，頁240-241。

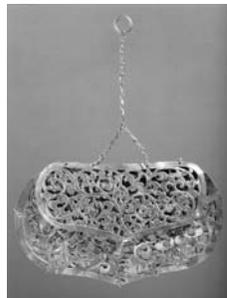


圖18 遼鏤花金香囊
圖版出自中國歷史博物館與
內蒙古自治區文化廳編，
《契丹王朝》，頁130。



圖19 遼泥金紅羅腰帶 解放營子出土
圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，
插圖293，頁232。

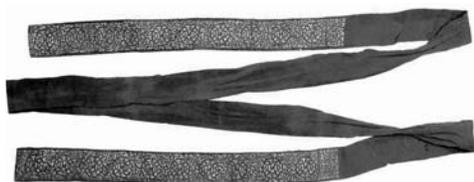


圖20 金描金紅羅腰帶 黑龍江阿城金墓出土
圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，插圖294，頁232。



圖21 〈儀衛圖〉 康營子遼墓
圖版出自羅春政，《遼代繪畫與壁畫》，圖版70。



圖22 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部 國立故宮博物院

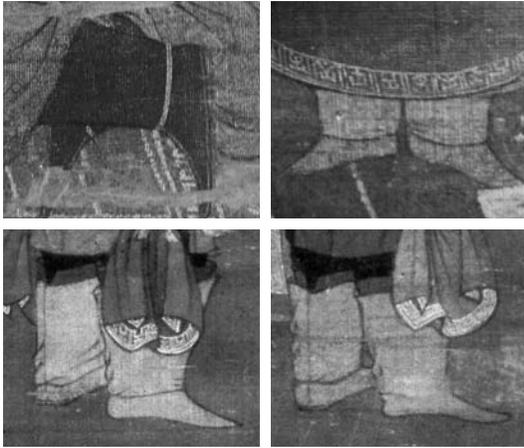


圖23 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院



圖24 對雁錦靴 Cleveland Museum收藏
圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，
插圖286，頁226。



圖25 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院



圖26 〈備宴圖〉 宣化張世古墓出土
圖版出自羅春政，《遼代繪畫與壁畫》，
圖版127，頁108。

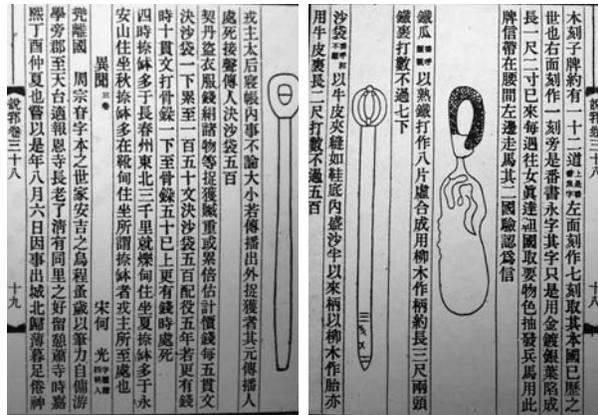


圖27 王易 《重編北燕錄》
收於陶宗儀，《說郛》，卷38，18下-19上。



圖28 南宋 〈御坐圖〉軸 國立故宮博物院

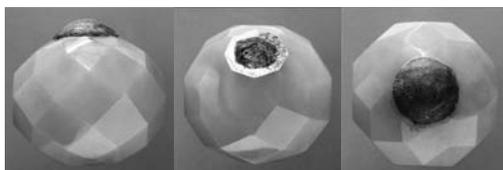


圖29 遼玉骨朵 敖漢旗薩力巴鄉水泉村出土
敖漢旗博物館藏
圖版出自中國歷史博物館與內蒙古自治區
文化廳編，《契丹王朝》，頁112。

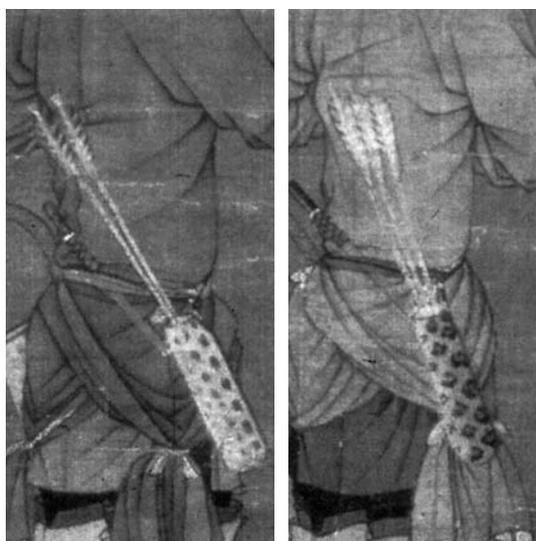


圖30 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部 國立故宮博物院



圖31 玉柄銀刀及鑲金銀鞍
遼陳國公主墓出土
圖版出自中國歷史博物館與內蒙古自治區文化廳編，《契丹王朝》，頁109。



圖32-1 〈回獵圖〉冊 國立故宮博物院



圖32-2 〈出獵圖〉冊 國立故宮博物院

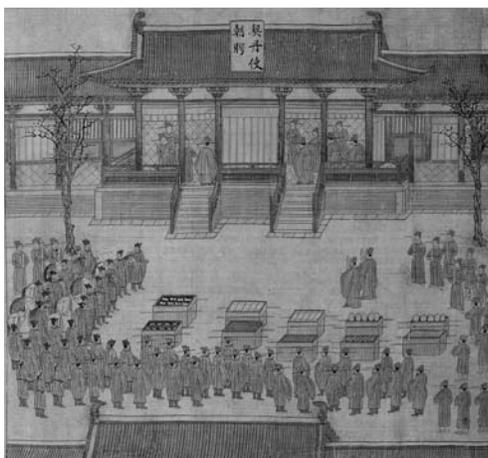


圖33 〈契丹使朝聘〉冊 出自〈景德四圖〉
國立故宮博物院

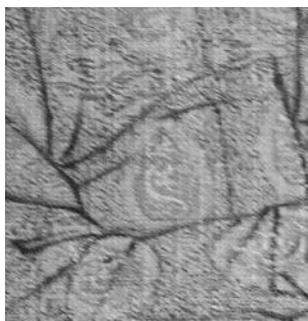


圖34 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸
局部 國立故宮博物院



圖35 (上) 釘金繡團鳳 香港夢蝶軒藏
圖版出自蘇芳淑編，《松漠風華——
契丹藝術與文化》，頁116-117。
(下) 彩繪銀障泥 局部 遼陳國公主墓出土
圖版出自內蒙古自治區文化廳編，
《契丹王朝》，頁98-99。

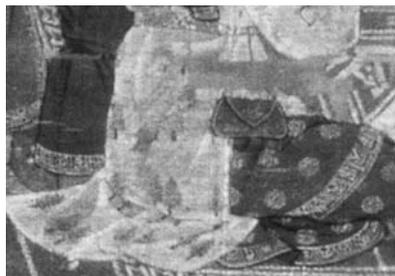


圖36 (左)〈散樂圖〉 張匡正10號墓出土 1093紀年
圖版出自羅春政,《遼代繪畫與壁畫》,圖版102,
頁86。

(右上)〈散樂圖〉局部

(右下)傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部 國立故宮博物院



圖37
傳李贊華
〈射鹿圖〉
紐約大都會博物館
圖版出自Wen C.
Fong, *Beyond
Representation:
Chinese Painting
and Calligraphy
8th-14th century*,
Pl. 4, pp. 32-33.

圖38
(上)棕褐羅團雲龍印金大口
褲 金代齊國墓出土
圖版出自趙評春,趙鮮
姪,《金代絲織藝術—
古代金錦與絲織專題考
釋》,彩圖48。

(中)棕褐羅團雲龍印金大口
褲 局部 金代齊國墓
出土

(下)傳陳居中
〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院

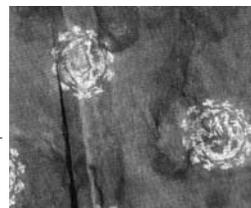




圖39 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院



圖40 紫地金錦襴男用錦袍 金代齊國墓出土
圖版出自趙評春，趙鮮姬，《金代絲織藝術——古代金錦與絲織專題考釋》，彩圖2。



圖41 〈出行圖〉 宣化遼張世卿墓 1116紀年
圖版出自羅春政，《遼代繪畫與壁畫》，
圖版110，頁91。

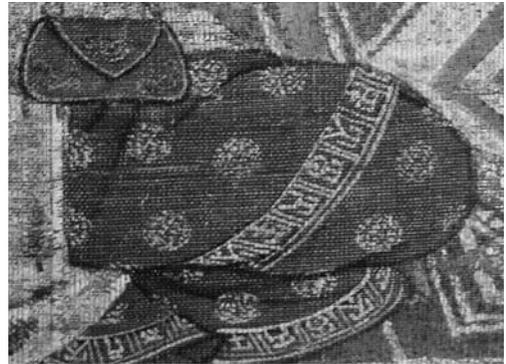
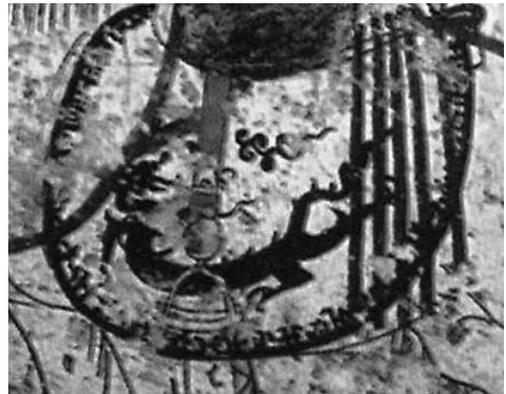


圖42 (左)紫地金錦襴男用錦袍 局部
(右上)〈出行圖〉局部 宣化遼張
世卿墓 1116紀年
(右下)傳陳居中〈文姬歸漢〉軸
局部 國立故宮博物院





圖43 (左)傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部 國立故宮博物院
(右)遼宣化張匡正墓后室東壁壁畫 局部 圖版出自河北省文物研究所編，
《宣化遼墓壁畫》，彩圖18。

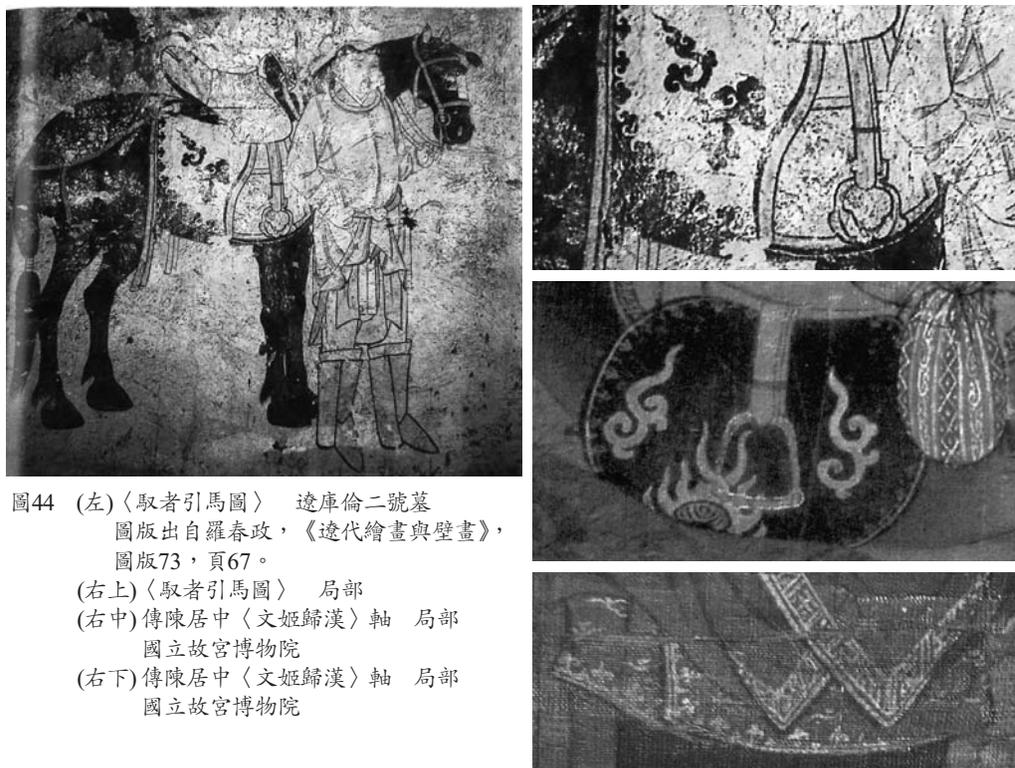


圖44 (左)〈馭者引馬圖〉 遼庫倫二號墓
圖版出自羅春政，《遼代繪畫與壁畫》，
圖版73，頁67。
(右上)〈馭者引馬圖〉 局部
(右中)傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院
(右下)傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院



圖45 〈元世祖出獵圖〉 國立故宮博物院

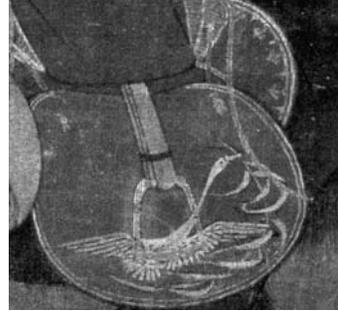


圖46 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸局部 國立故宮博物院



圖47 內蒙古科爾沁左旗小努日木出土遼代織物描圖 圖版出自趙豐，《遼代絲綢》，頁150。



圖48
金代金錦
美國紐約大都會博物館
出自James C.Y. Watt and
Anne E. Wardwell, *When
Silk was Gold – Central
Asian and Chinese Textiles*,
112-113.



圖49 (上)傳陳居中〈文姬歸漢〉軸局部
國立故宮博物院
(下)Turkomans地毯 1800左右
圖版來自Uwe Jourdan, *Oriental Rugs:
Turkoman*, fig. 4, 67.

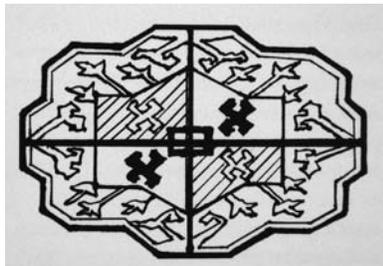


圖50 gul的圖案 圖版來自John Train, *Oriental Rug Symbols: Their Origins and Meanings from the Middle East to China*, 89.



圖51 傳陳居中〈文姬歸漢〉軸 局部
國立故宮博物院



圖52 呂大臨 〈一耳卮〉
《考古圖》，卷十，9下-10上。

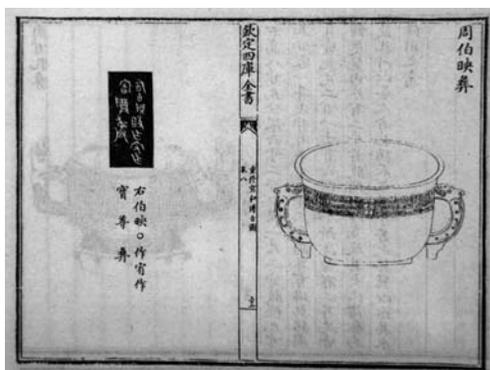


圖56 「周伯映彝」 圖版出自《重修宣和博古圖》，卷8，32-33，頁539。



圖53 唐銀製鍍金唐草紋把杯 出光美術館藏
圖版出自出光美術館編，《シルクロードの寶物：草原の道 海の道》，圖43。



圖54 雙耳黃金杯 Golden Horde (Southern Russia) 13th-14th century 聖彼得堡冬宮博物館 (State Hermitage Museum, Saint Petersburg) 圖版出自Linda Komaroff and Stefano Carboni eds, *The Legacy of Genghis Khan – Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, cat. No. 139 (fig. 11).



圖57 唐永泰公主墓石廓壁畫
圖版出自陝西省文物管理委員會，〈唐永泰公主墓發掘簡報〉，頁7-33。



圖55 宋雙耳蓮紋溫碗 四川彭城出土
圖版出自彭州市博物館編，《四川彭州金銀器窖藏》，圖162, 163，彩版38-2, 39。



圖58 唐青磁貼花文鳳首瓶
北京故宮博物院藏
圖版出自佐藤雅彥，長
谷部樂爾編，《世界陶
瓷全集》，冊11，圖6。



圖59 薩珊帶把尖嘴壺
Hermitage Museum 6th
century 圖版出自Ryoichi
Hayashi, *The Silk Road and
the Shoso-in*, fig. 97.



圖60 宋白牡丹唐草文鳳首瓶
大英博物館藏
11th century
圖版出自長谷部樂爾編，
《世界陶瓷全集》，冊12，
圖23。



圖61 銀鍍金鳳首瓶 四川彭州
所發現的宋代金銀器窖藏
圖版出自彭州市博物館編，
《四川彭州金銀器窖藏》，
頁119-123，彩版40-41。



圖64 遼綠釉劃花牡丹文鳳
首瓶 日本東京國立
博物館藏
圖版出自三上次男
編，《世界陶瓷全
集》，冊13，圖7。



圖62 皮帶金飾版 Eastern Kazakhstan
5th-4th century B. C.
Archaeological Museum of the
Republic of Kazakhstan藏 圖版來
自Joan Aruz, Ann Farkas, Andrei
Aleksiev, and Elena Korolkova eds,
*The Golden Deer of Eurasia –
Scythian and Sarmatian Treasures
From The Russian Steppes, The
State Hermitage, Saint Petersburg,
and the Archaeological Museum,
Ufa*, 7.



圖63 高昌出土唐代壁畫 圖版出自百田篤弘，
〈鳳首瓶について—隋唐鳳首瓶の東南アジ
ア的性格を中心に〉，《東京富士美術館研
究誌『ミューズ』，第2號，插圖29。



圖65 《大悲心陀羅尼并四十二臂圖像》
出自佛教美術研究上野記念財團助成
研究會編，《圖像蒐成》，頁31。

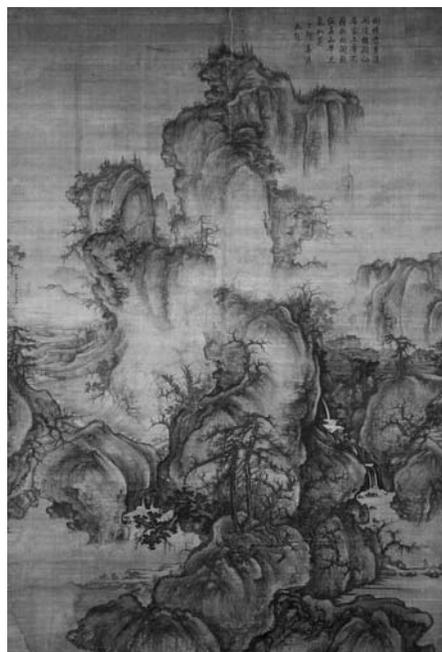


圖66 郭熙 〈早春圖〉軸 國立故宮博物院



圖67 李唐 〈萬壑松風〉軸 國立故宮博物院



圖68 范寬 〈谿山行旅圖〉軸
國立故宮博物院



圖69 〈雪山蕭寺〉 美國波士頓美術館 圖版
出自Wu Tung, *Tales from the Land of
Dragon: 1000 Years of Chinese Painting*,
cat. no. 70.



圖70 梁楷 〈雪景山水圖〉 日本東京
國立博物館 圖版出自《渡來
繪畫》，圖64。



圖72 傅范寬 〈雪山樓閣〉
美國波士頓美術館
圖版出自Wu Tung, *Tales
from the Land of Dragon: 1000 Years of Chinese
Painting*, cat. no. 11.



圖71 傅范寬 〈雪景寒林圖〉
天津博物館藏
圖版出自《中國繪畫全
集》，卷5，圖25。



圖73 傅范寬 〈臨流獨坐〉
國立故宮博物院



圖74 傅范寬 〈秋林瀑布〉
國立故宮博物院



圖75 宋徽宗 〈廬山秋色〉 國立故宮博物院

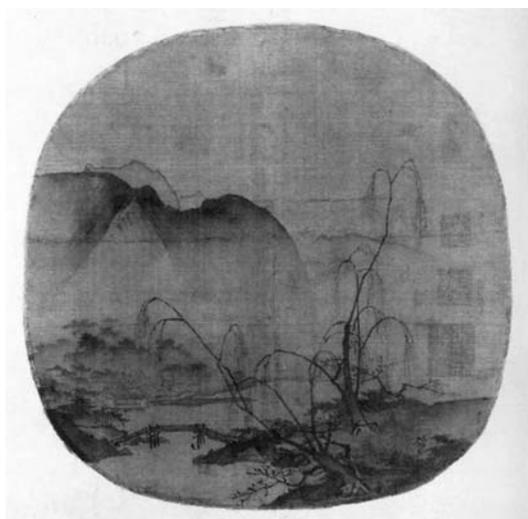


圖76 馬遠 〈柳岸遠山〉 美國波士頓美術館
Wu Tung, *Tales from the Land of Dragon: 1000 Years of Chinese Painting*, cat. no. 68.



圖77 梁楷
〈出山釋迦圖軸〉
國立東京博物館
圖版出自《渡來繪
畫》，圖63。



圖79 〈化城喻品變相〉局部
唐敦煌壁畫103窟



圖80 徽宗 〈聽琴圖〉
北京故宮博物院
圖版出自《中國繪
畫全集》，卷2，
圖117。



圖78 李唐 〈晉文公復國圖〉 美國大都會博物館
圖版出自Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, Pl. 26c, pp. 198-199.



圖81 徽宗 〈摹張萱虢國夫人游春圖〉 遼寧省博物館
圖版出自《中國繪畫全集》，卷2，圖121。



圖82 傳李唐 〈采薇圖〉 北京故宮博物院藏
圖版出自《中國繪畫全集》，卷3，圖96。



圖83 宋徽宗 〈摹張萱搗練圖〉 卷 美國波士頓美術館
圖版出自Wu Tung, *Tales from the Land of Dragon: 1000 Years of Chinese Painting*, cat. no. 14.



圖84 劉松年 〈羅漢圖〉 軸
1207 國立故宮博物院